„AD INFINITUM“

DER KONTRABASS

Seine Geschichte und seine Zukunft
Probleme und deren Lösung
zur Hebung des Kontrabaßspiels

Von

FRIEDRICH WARNECKE

IM VERLAGE DES VERFASSERS · HAMBURG

Vorwort.

Für eine Geschichte des Kontrabasses von seinen Uranfängen an fehlt es bis heute an jeglichen Vorarbeiten, die eine allgemeine Übersicht bringen, bestimmte Geschehnisse aufzählen und Grundlagen für die weitere Forschung darbieten. Somit hieß es für mich, unmittelbar aus der Quelle zu schöpfen, und wen sollte ein solcher Trunk nicht reizen?

Und der Quellen waren viele. Vom In- und Auslande floß mir auf meine Nachforschungen hin ein so reiches Material zu, daß es mich dazu drängte, bei meiner Grundidee, eine knapp ausgeführte Geschichte des Kontrabasses und die Lebensbilder seiner größten Meister zu schreiben, nicht stehen zu bleiben, sondern unter Benutzung der einmal gegebenen Gelegenheit auch auf das noch sehr im argen liegende Unterrichtswesen des Kontrabasses und alle übrigen so brennenden Fragen hinzuweisen. Außer den im Text des Werkes selbst oder in den Fußnoten genannten Quellen sind es vor allem die Herren Professor D. Angelo Berenzi, Canonico della Cattedrale zu Cremona, und Professor Riccardo Gandolfi, Bibliothekar am Königl. Musikinstitut zu Florenz, denen ich für wichtige Aufschlüsse verpflichtet bin. Ihnen und allen in- und ausländischen Kollegen, Pädagogen, Künstlern und Direktoren an dieser Stelle meinen aufrichtigsten Dank auszusprechen, ist mir eine angenehme Pflicht, indem ich gleichzeitig der Bitte Ausdruck verleihe, mich auch fernerhin über interessante, neu auftauchende Punkte auf dem Laufenden zu erhalten. Besonders sollte es mich freuen, wenn ich in einer weiteren Auflage die „Statistischen Berichte der Konservatorien aller Kulturländer" nach Möglichkeit vervollständigen könnte; und ich bitte die Direktoren und Fachlehrer aller etwa noch fehlenden wichtigen Hochschulen und Konservatorien für Musik, mir auch unaufgefordert das nötige Material zur Verfügung zu stellen. Sollten die in dieser Auflage gegebenen Angaben vielleicht in diesem oder jenem Punkte Mängel aufweisen, so bitte ich, in Betracht ziehen zu wollen, daß auch ich mich nur auf Quellen stützen konnte, deren Richtigkeit zu kontrollieren für mich außer dem Bereich der Möglichkeit lag, wie es denn auch wohl sein mag, daß in dem Abschnitt „Meister des Kontrabasses" der eine oder andere noch lebende Künstler, der Anspruch auf diesen Ehren-

titel zu haben glaubt, fehlt. Es ist mir ja unmöglich, alle gegenwärtig noch ausübenden Künstler oder ihre Leistungen persönlich zu kennen, und nur die mir zu Ohren gekommenen oder den Kritiken entnommenen Urteile konnten die vielleicht lückenhaften Grundlagen zu meiner Darstellung bieten. Ist doch alles Menschenwerk nur Stückwerk.

Der technische Teil des Werkes wendet sich an alle Kontrabassisten, ob Schüler oder Meister, in erster Linie aber an diejenigen Studierenden, welche sowohl in technischer als auch in musikalischer Hinsicht bereits über ein hohes Können gebieten und sich außer ihrer Orchestertätigkeit vielleicht auch noch der Solisten- resp. Virtuosenlaufbahn widmen wollen. Dieser Abschnitt meiner vorliegenden Arbeit gibt keine sogenannte Schule oder Methode, sondern er soll einzig und allein die Lösung einiger bis heute noch nicht geklärter Probleme darlegen, und nur für das Flageolettspiel bringt er etwas absolut Neues, unter anderem den von mir aufgestellten und in System gebrachten Fingersatz, weshalb ich es denn auch für unerläßlich hielt, für diese Neuerung eine etwas eingehendere Bearbeitung und ein wenn auch verhältnismäßig immer noch geringes Studienmaterial dem Ganzen anzufügen. Neu ist ferner auch die „Skizze einer neuen Methode" (Kleine Terzspannung). Alle gegebenen Punkte einer gründlichen Ausarbeitung und Klarlegung zu unterziehen, behalte ich mir bis zu einem günstigeren Zeitpunkte vor, d. h. wenn erst das allgemeine Interesse sie fordern wird, da heute das buchhändlerische Risiko noch ein zu großes wäre; doch möchte ich hier erwähnen, daß ich bereits im Jahre 1888, also vor mehr als zwanzig Jahren, ein vollständiges Werk über eine „neue" Methode unter dem Titel „Neue Schule des Kontrabaßspiels" geschrieben habe. Des großen Umfanges und der Aufstellung eines gänzlich neuen Fingersatzes halber hegten die Verleger große Bedenken, eben desselben buchhändlerischen Risikos halber, und das in um so höherem Maße, als von fachmännischer Seite aus gegen die selbständige Verwertung des dritten Fingers, die kleine Terzspannung, wie ich sie in dem betreffenden Werke aufstellte, und den verlangten Kuppenaufsatz in gebogener Fingerstellung sowie den veränderten Daumenansatz dem Mittelfinger gegenüber heftig opponiert wurde. Der fortgesetzten Unterhandlungen müde, keinesfalls aber durch die Angriffe meiner damaligen Gegner überzeugt oder in meiner Überzeugung schwankend gemacht, zog ich meine Arbeit zurück und erprobte sie nur noch mit meinen Schülern, wo ich dann die herrlichsten Erfolge zutage förderte.

Das Prestige unseres Instrumentes — leider muß es zugegeben werden — ist gegenwärtig nicht so, wie es sein könnte und sollte, und ich habe versucht, in der vorliegenden Arbeit die Gründe hierfür aufzudecken und auf die Wege zur Abhilfe hinzuweisen. Einen Weg aber, den besten und sichersten, möchte ich an dieser Stelle noch besonders hervorheben, und nur die ihm noch entgegenstehenden Schwierigkeiten, die aber durchaus nicht unüberwindlich sind, haben mich bis heute davon abgehalten, ihn zu beschreiten. Ich spreche von einer Einladung zu einer Zusammenkunft der wirklich

bedeutenden Kontrabassisten aller Länder, die meines Erachtens in einem der großen Kurorte der Schweiz zur Sommerzeit stattfinden könnte, um zu einem engeren, internationalen Zusammenschluß aller Interessenten zu führen. In einem gedeihlichen, kollegialen Zusammenwirken könnten wir dem Kontrabaß eine Zukunft eröffnen, wie sie ihm bei dem Mangel an Einheitlichkeit sowohl der Methoden des Kontrabaßspiels wie all und jeden anderen Punktes, wie er heute zum großen Nachteile unserer selbst noch herrscht, schlechterdings unmöglich ist. Eine zu erwählende Kommission, in der unsere hervorragendsten Pädagogen, Solisten und Orchesterspieler vertreten sein müßten, könnte durch sorgfältige Prüfung und Auslese aller für den Kontrabaß erscheinenden Werke einen guten und gesunden Grund und Boden zum Aufbau einer einschlägigen Literatur legen und dem auf diesem Gebiete leider noch so üppig wuchernden, wertlosen Unkraute die Lebensbedingungen entziehen, indem einem leistungsfähigen Verlagsinstitute die Herausgabe und der Vertrieb der erwählten Werke zu übertragen wäre. Vieles Gute und Edle ist auch heute schon vorhanden, und dem Interessenten will das vorliegende Werk auch hier ein Führer sein, indem es auch die kompositorische Tätigkeit der angeführten Pädagogen und Künstler nicht unerwähnt läßt. Es ließe sich über die ganze Idee natürlich noch viel mehr sagen, doch möchte ich den Meinungen meiner verehrten Kollegen in allen Ländern nicht zu weit vorgreifen. Heute nur soviel: der Anfang ist bereits gemacht, und mit Freuden würde ich es begrüßen, wenn mir von allen Seiten die Zustimmungen und Meinungsäußerungen recht zahlreich zufließen würden, um je eher je besser zur freien Entwicklung des Gedankens schreiten zu können.

Und so möge denn mein Werk hinaustreten in die Welt und sich gute Freunde erobern, nicht nur in den Kreisen der näheren Interessenten, der Pädagogen, Studierenden und Hochschuldirektoren, sondern auch unter den Orchesterdirigenten und Komponisten, denen manche Anregung auf diesem bisher noch wenig kultivierten Gebiete in bezug auf technische Möglichkeiten, wie sie der Kontrabaß bietet, nützlich und von Vorteil sein wird.

Hamburg, im Oktober 1909.

Friedrich Warnecke.

Geschichte der Bogeninstrumente.

Die ältesten Musikinstrumente waren neben Lärminstrumenten, Pauken und Trompeten, die harfen- und zitherartigen Saiten-, sowie flöten- und hornartige Blasinstrumente, wohingegen Bogeninstrumente den „Alten" vor Beginn des Mittelalters (5. Jahrhundert) noch unbekannt waren, und auch heute noch sind die Meinungen über ihre Herkunft geteilt.

Einige behaupten, sie stammen aus dem äußersten Orient, aus Indien, andere hingegen wollen ihren Ursprung aus dem Abendlande, dem heutigen England, herleiten. Die erste Annahme gipfelt darin, daß die Kreuzfahrer im 12. Jahrhundert in Europa die Kenntnis eines Saiteninstrumentes vermittelt haben, das man mit einem mit Pferdehaar bezogenen Bogen spielte, und betrachten als Urtypus der Streichinstrumente den „Ravanastron", ein Instrument, das den Indern ihrer Landessage nach schon seit uralten Zeiten bekannt war. Die andere Annahme sucht in der „Crotta", einem von den Barden[1]) und ihren Abkömmlingen im 8. und 9. Jahrhundert in England (Wales) gespieltem Instrumente, das Urbild der heutigen Streichinstrumente.

Die frühesten Nachrichten über Bogeninstrumente aber verweisen uns ganz entschieden auf das 7. Jahrhundert, und es muß heute wohl als Tatsache gelten, daß der „Rebab" das erste auf dem Kontinent gespielte Streichinstrument war, das von den Arabern, die es bereits im 7. Jahrhundert spielten, zur Zeit ihrer Eroberungen in Spanien anfangs des 8. Jahrhunderts mit nach Europa verpflanzt wurde. Aus dem „Rebab", einem viereckigen, kastenförmigen und aufrechtstehenden Instrumente, das nur mit einer Saite bezogen war, entwickelte sich die 2saitige in Quinten  gestimmte „Rebuba", die nachweislich schon im 8. Jahrhundert existierte.

Eine weitere Stufe in der Entwicklung dieser Instrumentengattung, die in Form der Mandoline ähnlich war, war die 3saitige, ebenfalls in Quinten  gestimmte „Ribeca" (auch Ribeba und Ribec), die in Deutschland im 10. Jahrhundert allgemein unter dem Namen „Fiedel" (Fiddel) bekannt war. Im 11. Jahrhundert in der ganzen gebildeten Welt verbreitet, treffen wir dieses Instrument im 16. Jahrhundert noch unter dem Namen „Polnische Geigen" und „Kleine Hand-Geiglein" an, wo sie dann in der Umbildung nach der italienischen „Viola" im verkleinerten Maße und mit Hinzufügung einer höheren Quinte, der E-Saite, als die direkten Vorläufer unserer heutigen „Violinen" an-

[1]) Barden (irisch bard; kymrisch barrd), der Stand der Sänger und Dichter bei den keltischen Stämmen.

zusehen sind, deren Entstehung in der uns heute bekannten Form und Güte ebenfalls in das 16. Jahrhundert fällt.

Weitere Bogeninstrumente des Mittelalters waren u. a. noch die „Streich-Rhote", auch Rotte, Rota und Chrota genannt, und der „Trögel". Inwieweit diese beiden Instrumente sich ergänzen, vermag der Verfasser nicht festzustellen, doch muß angenommen werden, daß der Trögel, ein 6saitiges, aufrechtstehendes Instrument, mit Steg, Griffbrett, Saitenhalter und *ſſ*-Löchern versehen, trotz seines direkt auf die Laute hinweisenden, walzenförmigen Körpers, ebenfalls wie die Streich-Rhote der Crotta entstammt.

Die „Crotta", auch „Crouth" genannt (irisch crott; kymrisch crwth) war keltischen Ursprungs. Lyraartig gebaut, mit Decke, Hals und Steg versehen, existierte sie in zwei Gattungen, 3- und 6saitig, und wurde mit dem Bogen gespielt, aber auch mit den Fingern gezupft.

Die Kelten, ein damals hochentwickelter Volksstamm, die, von Süddeutschland und dem heutigen Österreich kommend, sich in Frankreich und Spanien ausbreiteten und dann die britischen Inseln besetzten, waren noch im 2. Jahrhundert vor Chr. die Herren im heutigen Spanien. Mithin ist die Annahme nicht ausgeschlossen, daß sie, wenn auch in stark verminderter Anzahl, zur Zeit der Maurenkriege (711) noch in Spanien ansässig waren, und als eine weitere Folgerung gar nicht so unwahrscheinlich, daß die keltischen Barden ebenfalls das von den Arabern eingeführte Instrument aufnahmen, vervollkommneten, mit nach England führten und weiterentwickelten.

Mit Beginn der Mehrstimmigkeit (Harmonie), im 12. Jahrhundert, setzte eine neue Periode in der Entwicklung der Bogeninstrumente ein, die aber, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, in der Sucht nach Selbständigkeit und Vielstimmigkeit den geraden Weg der Weiterentwicklung verlor und schließlich ins Unnatürliche ausartete (siehe italienische Lyra). Erst die Entfaltung der Selbständigkeit in der Stimmenführung (Kontrapunkt) und die Bewertung der Musikinstrumente in diesem Sinne gab dem Ensemblespiel und somit auch der Weiterentwicklung der Bogeninstrumente eine neue, oder besser gesagt, die alte Richtung wieder, die dann in der heutigen Vollkommenheit vorläufig ihren Abschluß gefunden hat.

Zunächst waren es die mit „Bünden"[1]) versehenen „steglosen" Geigen[2]), als da sind „Groß-Geigen" und „Klein-Geigen", auch „Welsche" Geigen genannt (12.—16. Jahrhundert), die die Fiedel vollkommen verdrängten, und ihnen schloß sich die italienische „Lyra" an, die als eine Vervollkommnung der Groß-Geigen zu betrachten ist, seit dem 16. Jahrhundert diese ersetzte und sich bis zu Anfang des 18. Jahrhundert hielt. Hiermit war die Herrschaft der Groß-Geigen endgültig abgeschlossen. Die Entwicklung der Melodie war diesen Instrumenten, die im Akkompagnement mit möglichst vollstimmigen Akkorden zunächst ihre Aufgabe zu erkennen glaubten, nicht günstig. Die italienischen „Violen", die schon seit dem 13. Jahrhundert existierten, traten immer mehr in den Vordergrund, bis auch sie endlich, anfangs des 18. Jahrhunderts, die Herrschaft den Violin-Instrumenten abtreten mußten.

---

[1]) Die Erklärung der „Bünde" demonstriert am besten die heutige Gitarre und die Zither. Man bediente sich außer der Messingbünde auch noch solcher, die man vermittels einer Schnur oder einer Darmsaite herstellte. Ein jeder „Bund" bezeichnete den Abstand eines halben Tones; somit gestaltete sich das Spiel auf diesen Instrumenten mehr zu einem mechanischen, bei dem das Gehör weniger in Betracht kam.

[2]) Mit „Geige" (franz. gigue) bezeichnete man im Mittelalter im allgemeinen ein Bogen- resp. Streichinstrument.

Um nun die Bewertung der Musikinstrumente im 15. und 16. Jahrhundert besser kennen zu lernen, wollen wir einen der ältesten Autoren in seinen Überlieferungen zitieren:

Sebastian Virdung, ein Priester von Amberg in Bayern, führte in seinem 1511 herausgegebenen Werke „Musica getuscht" alle damaligen Tonwerkzeuge in drei Hauptabteilungen auf, deren erste alle Instrumente, die mit Saiten bezogen waren, umfaßt und von ihm als das „Saitenspiel" bezeichnet wurde. Zur zweiten Abteilung gehören alle Instrumente, die durch Wind zum Tönen gebracht wurden, und die dritte Abteilung umfaßt sämtliche Schlaginstrumente.

Die erste Abteilung, das Saitenspiel, wurde nach Virdung wiederum in vier Unterabteilungen zerlegt, und zwar zählte er zu der ersten Unterabteilung das „Clavicordium", „Clavicimbalum", „Virginal", „Claviciterium" und die „Lyra"[1]), alles Instrumente mit „Schlüsseln" (Claves oder Tasten), die, mit Ausnahme der Lyra zur Entwicklung der heutigen Klavierinstrumente führten. Zur zweiten Unterabteilung gehörten alle Saiteninstrumente mit Bünden, ganz gleich, ob sie mit den Fingern gezupft oder mit dem Bogen bespielt wurden. Zu ihnen wurden gerechnet: „Lauten", „Groß-Geigen", und „Quintern" (Gitarre). Zur dritten Unterabteilung gehörten „Harfen", „Psalterium" und „Hackebrett". Die vierte Unterabteilung endlich sind Bogeninstrumente mit Steg und ohne Bünde: die „Fiedel" und das „Trumscheyt"[2]).

Wie man sieht, spielten die Bogeninstrumente, besonders die ohne Bünde, im 16. Jahrhundert noch eine sehr bescheidene Rolle. Auch in Agricolas[3]) „Musica instrumentalis" (gedruckt in Wittenberg 1529 und in zweiter Ausgabe 1545) finden wir noch ziemlich denselben Standpunkt vor. Erst Prätorius[4]) gibt uns in seinem hervorragenden Werke „Syntagma musicum" (Wolfenbüttel 1614—1619) davon Kunde, welch große Fortschritte in der Entwicklung der Bogeninstrumente in der kurzen Spanne Zeit von kaum 60 Jahren zu verzeichnen waren.

Für die Bewertung der Bogeninstrumente ohne Bünde in damaliger Zeit ist es überaus bezeichnend und charakteristisch, daß Virdung die Instrumente der vierten Unterabteilung einfach für „onnütze instrumenta" erklärt! — In bezug auf das „Trumscheyt" kann man ihm vollkommen zustimmen, die Fiedeln jedoch direkt als „unnütze" Instrumente zu bezeichnen, mutet uns um so eigenartiger an, als sie doch als die eigentlichen Vorläufer der heutigen Violinen anzusehen sind. — Und doch läßt sich das absprechende Urteil Virdungs über die Fiedel begreifen, wenn man sich vergegenwärtigt, daß zu jenen Zeiten bis weit ins 18. Jahrhundert hinein tonangebende Meister ausschließlich die Vokalkomposition pflegten, wie denn überhaupt der Gesang nach damaligen Begriffen allein die wirkliche Tonkunst repräsentierte, und der instrumentale Teil höchstens zur Unter-

---

[1]) Es ist dies die anstatt des Bogens durch eine Kurbel gedrehte gewöhnliche „Bauernleyer", nicht zu verwechseln mit der späteren italienischen „Lyra".

[2]) Das Trumscheyt (Brumholz) spielt in der Geschichte der Musikinstrumente eine etwas eigentümliche Rolle. Obwohl streng genommen mehr ein Baß- als ein Melodieinstrument, es wurde in diesem Sinne auch bei Volksbelustigungen z. B. beim Tanz verwendet, handelt es sich hier aber keinesfalls um einen Vorläufer des heutigen Kontrabasses. Das Trumscheyt ist noch eines der frühesten, aber auch primitivsten Musikinstrumente, das sich noch bis in das 17. Jahrhundert hinein hielt. Anfangs 1- und 2 saitig, hatte es später deren vier (C, c, g, c̄).

[3]) Martin Agricola wurde 1486 zu Sorau (Niederlausitz) geboren und starb am 10. Juni 1556 als Kantor und Musikdirektor in Magdeburg.

[4]) Michael Prätorius wurde zu Kreuzberg in Thüringen am 15. Februar 1571 geboren und starb am 15. Februar 1621 als braunschweigischer Kapellmeister in Wolfenbüttel.

stützung resp. zur Begleitung herangezogen wurde. Wo aber die Instrumentalmusik selbständig auftrat, handelte es sich meist um Tänze und dergl. zur Belustigung des Volkes.

Als Maßstab für den damaligen Stand der Instrumentalmusik mag eine Bestimmung aus den im Jahre 1606 erlassenen Satzungen der „Brüderschaft“ zu Straßburg gelten, nach denen die in den Städten dem Gewerbe der Musik obliegenden Leute eine zweijährige, und die auf dem Lande eine einjährige Lehrzeit durchzumachen hatten.

Zu den im 15. Jahrhundert gebräuchlichen Musikinstrumenten gehören die Laute, Harfe, Fiedel, Geige, Rotte, Flöte, Querpfeife, Rohrpfeife, Dudelsack, Drehorgel, Trompete, Posaune, Pauke und Trommel.

Die eigentliche Entwicklung der selbständigen Instrumentalmusik im heutigen Sinne begann erst zu Anfang des 17. Jahrhunderts. Von dieser Zeit an entstanden (außer der Oper) nach und nach die Symphonie, die Ouvertüre, die Suite und die Sonate. Vom 16. bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts haben sich die Italiener um die Ausbildung der Instrumentalmusik die größten Verdienste erworben, zu denen im 17. Jahrhundert dann die Franzosen traten. Vom 18. Jahrhundert an waren es dann besonders die Deutschen, die zunächst in allem, was die Orgel betraf (Seb. Bach), und dann seit Jos. Haydn in der selbständigen Kammer- und Orchestermusik das Höchste erreichten.

Da es sich hier weniger um eine erschöpfende Darstellung und Besprechung sämtlicher Musikinstrumente des Mittelalters und der nachfolgenden Zeit handelt, so müssen wir, wohl oder übel, diesen interessanten Gegenstand auf das Notwendigste beschränken. (Vielleicht wird der Verfasser bei einer anderen Gelegenheit diesen Stoff wieder aufnehmen.) Zweck und Ziel dieser Abhandlung ist: ein in kurzen Strichen ausgeführtes Bild der Bogeninstrumente unserer Vorfahren dem Leser in Wort und Bild vor Augen zu führen, um hieraus die Entwicklung des heutigen Kontrabasses aus seinen Uranfängen herleiten zu können, und so wollen wir damit beginnen, die einzelnen Gattungen der vorerwähnten Bogeninstrumente, betreffs ihrer Struktur und praktischen Anwendbarkeit, etwas näher ins Auge zu fassen.

Fiedel

(althochdeutsch „fidula“; lat. „fidicula“; ital. „viola“; franz. „vielle“).

Unter „Fiedeln“ fassen wir zunächst alle Bogeninstrumente zusammen, die bereits vor dem Zeitalter der „steglosen“ Geigen (12. Jahrhundert) vorhanden waren, als da sind: Ribeca (Rebec), Streich-Rhote und Trögel, sowie die Polnischen Geigen und Kleine Hand-Geigen des 15. und 16. Jahrhunderts. Im engeren Sinne jedoch bezeichnete man in Deutschland als Fiedeln kleine 3- und 4-saitige Hand- resp. Arm-Geigen, im Gegensatz zu den Groß-Geigen (Kniegeigen).

Die Fiedeln waren mit Decke, Hals, Griffbrett, Steg und Schallöchern in der Decke versehen. Anfangs in Lyraform, nahmen sie später die der Mandolinen an. Sie existierten im 15. und 16. Jahrhundert noch in zwei Gattungen, „Polnische Geigen“ und „Kleine Hand-Geigen“, die sich gesondert wieder in Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Geigen einteilten. Während die Diskant-Geige unverändert die Stimmung der Ribeba  bei-

behielt, war die der anderen Geigen folgende: Alt- und Tenor-Geige ; Baß-Geige ; später auch [1]).

Anfangs des 17. Jahrhunderts scheint die Benennung „Fiedel" nicht mehr landläufig gewesen zu sein, denn Prätorius schreibt in seiner „Syntagma musicum" wörtlich:

„Diese beiden Arten (Viola da gamba und Viola da braccio) werden von den Kunstpfeifern in den Städten also unterschieden, daß sie die Violn de gamba mit dem Namen „Violen": Die Violen de braccio aber Geigen oder Polnische Geigen nennen: Vielleicht daher, daß diese Art erstlich aus Polen herkommen sein soll, oder daß doselbsten ausbündige treffliche Künstler uff diesen Geigen gefunden werden." —

Groß-Geigen.

Die Groß-Geigen, auch „Große Welsche" genannt, welche „steglos" und mit „Bünden" (gewöhnlich 7) versehen waren, wurden wie das Violoncello aufrechtstehend zwischen den Knien gehandhabt. Die Besaitung und die Stimmung war ganz die der Lauten, als deren Rivalen sie wahrscheinlich auch gedacht sind.

Man nimmt an, daß der Saitenhalter der Groß-Geigen, an dem, wie bei der Gitarre, die Saiten befestigt waren, eine mäßige Rundung hatte und die mittleren Saiten demnach höher lagen, damit beim jedesmaligen Anstreichen nicht alle Saiten zugleich erklangen, sondern auch zwei-, drei- und mehrstimmige Akkorde hervorgebracht werden konnten. Daß man aber hierbei der Reinheit halber nicht gut ohne „Bünde", oder, um mit Virdung zu sprechen — „und sunst gewisse zile oder gemercke, do man sicher griff mag haben" —, fertig werden konnte, ist gewiß begreiflich. Ebenso einleuchtend ist es aber auch, daß die Bünde für die spätere Entwicklung der größte Hemmschuh waren. Der Hauptzweck der Groß-Geigen bestand im Akkompagnieren, und zwar in möglichst vollstimmigen Akkorden.

Ein Blick auf die bildliche Wiedergabe der Groß-Geigen nach Virdung und Agricola überzeugt uns, daß es sich hier nicht, wie etwa die Bezeichnung „Geige" vermuten läßt, um ein Streichinstrument im heutigen Sinne handelt, sondern um eine selbständige Gattung, eine Abart, die durch die Einführung der Harmonie entstanden ist, um einseitig dieser zu dienen.

Von den Groß-Geigen gab es mehrere Arten (nach Agricola drei), die sich wiederum, wie damals üblich, in Diskant-, Alt-, Tenor- und Baß-Geigen unterschieden. Von der ersten Art war die Groß-Baß-Geige oder, wie sich Agricola ausdrückt: „der Bassus der Groß-Geigen" mit 6, die anderen aber nur mit 5 Saiten bezogen.

[1]) Die Stimmung der Saiteninstrumente im 16. Jahrhundert war insofern eine willkürliche, als man sich nur auf vorgeschriebene oder selbstgewählte Intervalle stützte. Eine Übereinstimmung nach einem festgesetzten Ton, wie heute z. B. die Pariser Stimmung, kannte man derzeit noch nicht; die Höhe der Stimmung richtete sich vielmehr nach der Haltbarkeit der höchsten Saite. Dies galt vor allem bei den sogenannten „Fundament"-Instrumenten (selbständige Instrumente wie Lauten, Gitarren und deren Abarten, sowie Groß-Geigen, Lyren usw. usw.), die für sich allein zur Begleitung der Singstimme oder der eigenen Solostimme ausreichten. Am originellsten charakterisierte Agricola die Stimmung der Saiteninstrumente mit den Worten:

„Zeug die Quintsait (höchste Saite) so hoch du magst
Das sie nit reist wen du sie schlagst."

Selbstverständlich hatte diese Willkür ein Ende, sobald es sich um ein Zusammenspiel mit mehreren resp. anderen Instrumenten (Ensemblespiel) handelte.

Die Stimmung dieser Groß-Geigen war im 16. Jahrhundert wie folgt:

Groß-Diskant-Geige: 

Groß-Tenor- und Alt-Geige: 

Groß-Baß-Geige:  [1]

Die dem Virdungschen Werke entnommene Wiedergabe des „Bassus" der Groß-Geigen (siehe Fig. 1) zeigt uns aber 9, anstatt der vorhin angeführten 6 Saiten, doch erklärt sich dieser scheinbare Widerspruch jedenfalls dadurch, daß, wie bei den Lauten, die drei tiefsten Saiten doppelchörig waren, und zwar, wie schon durch die eingeklammerten Notenköpfe gekennzeichnet, in gleichen Oktaven, wie denn auch die von Hans Judenkünig 1523 in Wien herausgegebene Unterweisung: — „den rechten Grund zu lernen auf der Lauten und Geigen" — jeden Zweifel an dieser Auffassung beseitigt.

Eine zweite Art der Groß-Geigen war mit 4 Saiten bezogen und hatte nach Agricola folgende Stimmung:

Diskant-Geige: 

Alt- und Tenor-Geige: 

Baß-Geige: 

In der zweiten Ausgabe seiner „Musica instrumentalis" (1545) wird von demselben Verfasser die Stimmung der 4saitigen Baß-Geige auch noch mit einer fünften angeführt:



Noch über eine dritte, kleinere Art dieser Geigen weiß Agricola zu berichten. Bei dieser war die Stimmung in Quinten, und zwar genau so wie bei den Polnischen Geigen (siehe Fiedel). Ebenso gibt er uns Aufschlüsse über die Fingersätze auf den „Polnischen" und „klainen Handgeiglein" einerseits und der „Groß-Diskant-Geige" anderseits.

Höchste Saite der „Polnischen":  Armgeige ohne Bünde

Höchste Saite der „Groß-Diskant-Geige":  Kniegeige mit Bünden

Ob nun diese Art Geigen (Groß-Geigen), die Agricola auch als die „Welsche" (italienische) bezeichnet, ihren Ursprung in Italien hatte oder hier den „Violen" gegenüber,

[1] Daß man im Beginn des 16. Jahrhunderts sich noch nicht recht dazu entschließen konnte, unter das „G" im Baß hinunterzugehen, ist jedenfalls noch darauf zurückzuführen, daß bis zum 14. Jahrhundert überhaupt das „G" (griechisch Gamma) als der tiefste Ton in der Musik angenommen wurde. Noch heute bezeichnet man daher in Frankreich die Tonleiter mit „Gamme".

die schon zur gleichen Zeit existierten, einmal im Vorteil waren, war nicht festzustellen. Jedenfalls aber spielten die „Groß-Geigen" damals in Deutschland, und zwar im Norden eine hervorragende Rolle und galten im 15. und 16. Jahrhundert als die „rechten" Vertreter der Bogeninstrumente. Im 17. Jahrhundert aber scheinen sie nicht mehr existiert zu haben und von der italienischen „Lyra" ganz verdrängt zu sein, denn Prätorius kennt die „steglosen" Geigen nur noch aus dem Werke Virdungs und bezeichnet sie als die Instrumente der „Alten".

Lyra.

Die Lyra (auch Lyroni perfetto, Accordo, Arceviola te lyra, Arceviolyra und Arceviola genannt), war italienischen Ursprungs und ein Instrument des 17. Jahrhunderts. Prätorius nennt sie „Groß-Lyra", im Gegensatz zu der viel älteren, mit einer Kurbel gedrehten gewöhnlichen „Bauern-Lyra" oder „Leyer". Die Lyra existierte in zwei Gattungen, als „Arceviola" (Groß-Lyra, Fig. 3) und „Lyra da braccio". Während die Groß-Lyra in der Struktur dem Baß der Viola da gamba gleichkam, im Korpus jedoch bedeutend breiter war, glich die 7saitige Lyra da braccio der Viola alto e tenore. Die Groß-Lyra war mit Steg und 7—9 Bünden versehen und hatte einen Bezug von 12, 14—16 Saiten, darauf, wie Prätorius sagt:

„alle Madrigalia und Compositiones, so wol in genere Cromatico, als Diatonico, zu wege bracht werden können. Welches denn eine feine Harmonij von sich gibt."

Die Lyra war ein vervollkommnetes Exemplar der Virdungschen Groß-Geigen, und ihre Hauptaufgabe bestand ebenfalls darin, möglichst viele Saiten gleichzeitig erklingen zu lassen. Sie hatte, wohl infolge der vielen Saiten, nur einen schwachen, gedämpften Klang und entsprach somit dem sanften und wenig geräuschvollen Toncharakter der damaligen Zeit. Virdung wie auch Agricola erwähnen dieses Instrument überhaupt nicht, so daß es scheint, daß es bis 1545 im Norden Deutschlands noch nicht bekannt gewesen ist. Judenkünig (Wien 1523) und Gerle (Nürnberg 1552) geben in ihren Werken ebensowenig darüber Auskunft.

Der erste deutsche Autor, der die Lyra beschrieb und auch bildlich vorführte, war Prätorius (1619). Noch ausführlicher aber beschrieb sie uns der französische Franziskanermönch Pfarrer Marien Mersenne in seiner „Harmonie universelle" (1636). Nach ihm konnte man auf der Lyra, da der Steg nur sehr wenig geschweift war, 5—6 Töne gleichzeitig zu Gehör bringen.

Die Einführung der Lyra erfolgte etwa in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wo sie dann die „steglosen" Groß-Geigen vollständig verdrängte, doch war sie im 18. Jahrhundert nicht mehr im Gebrauch und wahrscheinlich schon im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts durch die Violen und Violininstrumente ersetzt worden.

Violen (Viola, Rebechina).

Die Viola, ein Streichinstrument italienischen Ursprungs, war bereits im 13. Jahrhundert im Gebrauch. Hironymus aus Mähren, der eine Abhandlung über die Musik im 13. Jahrhundert schrieb, erwähnte sie, indem er die Violen in zwei Gattungen, nämlich in „Ribeba" und „Viola" einteilte[1]).

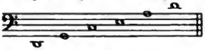
[1]) Diese Einteilung entspricht wahrscheinlich der Auffassung, die Ribeba als Armgeige und die Viola als Kniegeige zu betrachten.

Die Viola hatte im Anfang eine gebogene Decke und einen flachen Boden. Erst allmählich zeigten sich die Seitenausschnitte an den Zargen, und gegen 1500 waren die Schallöcher in der Decke schon in der Form *ſſ* geschnitten.

Im Westen und Norden Deutschlands scheint man die Violen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts noch nicht gekannt zu haben, denn die beiden Autoren Virdung und Agricola, die doch sonst alle möglichen und unmöglichen Tonwerkzeuge als Musikinstrumente anführen und im Bilde bringen, erwähnen die Violen mit keinem Worte, und die ersten deutschen Autoren, welche sie beschrieben und auch bildlich vorführten, waren Judenkünig, Gerle und vor allem Prätorius.

Die Violen hatten ebenfalls Bünde und gleich den Groß-Geigen 6 Saiten. Die Stimmung der Saiten sowie die Applikatur war anfangs die der Groß-Geigen und Lauten (siehe Judenkünig). Ein Gegensatz zu der Groß-Geige bestand außer in der äußeren Form auch darin, daß die Viola mit einem Steg versehen war. Sie existierten ebenfalls in den damals üblichen Abstufungen, in Baß-, Tenor-, Alt- und Diskant-Geigen, repräsentiert von dem „Gran basso di viola" (große Baßgeige, Fig. 4), „Gran basso di viola da gamba" (Große Baß-Kniegeige), „Piccoli bassi di viola" (kleine Baßgeige), „Viola alto e tenore" (Alt- und Tenorgeige), „Viola piccolo" (kleine Geige), „Viola bastarda" (Misch-Geige) und „Viola da braccio" (Armgeige).

Rein äußerlich aber teilten sich die Violen in „Viola da gamba" (deutsch Kniegeige; franz. Basse de Viola) und „Viola da braccio" (Armgeige) ein.

Die Viola da gamba wurde wie das Violoncello sitzend zwischen den Knien gehalten und hatte einen etwas näselnden, gedämpften Klangcharakter. Ihre gewöhnliche Stimmung im 16. Jahrhundert war: 

Der Steg in seiner flachen Abrundung an beiden Enden ermöglichte mehrfache Doppelgriffe, ohne zu harpeggieren, und somit eignete sich gerade dieses Instrument besonders zu Begleitungen (Generalbaß) rezitierender Gesänge, wie wir dies noch heute in den alten Opern und Oratorien in den Rezitativen durch das Violoncello beobachten können.

Die Viola da gamba existierte in sich wieder in verschiedenen Größen, die sich einesteils dem heutigen Kontrabaß, andernteils wiederum der Viola da braccio näherten.

Die Stimmung der Alt-, Tenor- und Diskant-Viola war seit dem 16. Jahrhundert folgende:

Alt- und Tenor-Viola: 

Diskant-Viola: 

Erst um die Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die Violen durch die Violininstrumente ersetzt.

Violine.

Die Violine (ital. Violino; franz. Violon) ist in Wirklichkeit nichts anderes als eine modifizierte Verkleinerung der 6saitigen Diskant-Viola, der es in der Höhe und überhaupt an Kraft, Fülle und Glanz gebrach, um den Sopran würdig zu vertreten. Und so entstand im Anfang des 16. Jahrhunderts die Violine und nach ihr die Violininstrumente.

Als den „Erfinder" der Violine bezeichnet man allgemein den in Freising (Bayern) geborenen und nach Italien (Bologna) ausgewanderten Kaspar Tieffenbrucker (1514—1572), mit dessen romanisiertem Namen „Gaspar Duiffopruggar" versehen nach Wasielewski[1]) gegenwärtig nachweislich noch mehrere unzweifelhaft echte und guterhaltene Violinen aus den Jahren 1511—1519 vorhanden sein sollen, deren Etikette die ausdrückliche Bemerkung „bononiensis" (aus Bologna) enthalten.

Den augenscheinlichen Widerspruch betreffs des Geburtsjahres Tieffenbruckers (1514) und der von ihm bereits im Jahre 1511 (!) verfertigten Violinen zu lösen, kann nicht unsere Aufgabe sein, da wir hier keine „Geschichte der Violine" schreiben. Eines aber ist unumstößliche Tatsache, daß nämlich die ersten Violinen in Italien gebaut wurden, und ferner, daß sie länger als 100 Jahre hindurch dort ein überaus bescheidenes Dasein fristeten. Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts begann sich die Violine zu verbreiten. um dann im raschen Fluge den Siegeslauf durch die Welt anzutreten.

Mit dem damals berühmten Komponisten und Kapellmeister Francesco Cavalli (1600 bis 1676), geboren zu Crema, übernahm sie dann die Führung im Orchester.

Auch das Violoncello war im 17. Jahrhundert schon in der uns heute bekannten Form vorhanden und nicht, wie man früher annahm, von dem Franzosen Tardieu erst um 1700 „erfunden".

[1]) W. I. v. Wasielewski, ein bedeutender Historiker, Musikschriftsteller und Musiker (Violinist), wurde am 17. Juni 1822 in Groß-Leesen bei Danzig geboren und starb am 13. Dezember 1896 in Sondershausen.

Er schrieb u. a. „Die Violine und ihre Meister" (1869), „Die Violine im 17. Jahrhundert" (1874), „Geschichte der Instrumentalmusik im 16. Jahrhundert" (1878) und „Das Violoncello und seine Geschichte" (1889).

Der Kontrabaß und seine Geschichte.

Abgesehen von den frühesten, vollzog sich die Entwicklung der Bogeninstrumente seit dem 12. Jahrhundert mehr in selbständigen Gruppen als in einzelnen Exemplaren. Diese Gruppen (Groß-Geigen, Violen, Lyren usw.), die infolge der stetig fortschreitenden Entwicklung in der Musik einander ablösten, waren, trotz ihrer mehr oder minder voneinander abweichenden Formen, durch Art und Wesen aufs engste miteinander verbunden und erstrebten alle dasselbe Ziel, nämlich den Anforderungen ihrer Zeit gerecht zu werden. In diesen Gruppen wiederum entwickelten sich die großen und kleinen Exemplare für hohe und tiefe Stimmlagen als selbständige Gattungen.

So beginnt die eigentliche Entwicklung des Kontrabasses erst zur Zeit der Einführung der Mehrstimmigkeit (Harmonie), also im 12. Jahrhundert. Hier ist es zunächst der „Bassus" der steglosen Groß-Geigen (siehe Fig. 1), der als das Urbild des heutigen Kontrabasses anzusehen ist. Eine weitere Entwicklung brachten die im 13. Jahrhundert auftretenden Violen mit dem „basso di viola".

Das erste Streichinstrument, das sich aus dem „Bassus" der Violen (basso di viola) entwickelte und an Form und Größe dem heutigen Kontrabaß am nächsten kam, war die von Ganassi in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts konstruierte „Violone" (Violone di Ganassi del Fontega), später auch „Kontrabaß Ganassi" genannt (siehe Fig. 2).

Der „Kontrabaß Ganassi", in Form der Gitarre ähnlich, hatte sechs über einen Steg laufende Saiten und 9 Bünde (nach Fetis jedoch nur 7). Seine Stimmung war die der Viola da gamba, nämlich: 

Dem „Kontrabaß Ganassi" folgte im Anfang des 17. Jahrhunderts die „Violone da gamba", auch Kontrabaß da gamba genannt, und als ein Seitenstück der „Bassus" der italienischen Lyra, die „Groß-Lyra" oder „Arceviola"[1] (siehe Fig. 3).

Die Violone da gamba hatte wohl noch die üblichen sechs Saiten, war aber ausschließlich schon in Quarten gestimmt  und stand immer noch eine Oktave höher als der heutige Kontrabaß.

Prätorius sagt über dieses Instrument:

„Die groß Viol da gambe (italis Violono, oder Contrabaß da gamba) wird von den meisten per quartum durch und durch gestimmet: Und solche Art gefällt mir

---

[1]) Viele Kontrabässe von Gasparo da Salò, oder wie sein rechter Name lautet: „Gasparo Bertolotti", sind alte Arceviolen, deren Griffbretter und übrigen Einrichtungen geändert wurden.

nicht übel: Achte aber davor, es sei nicht groß dran gelegen, wie ein jeder seine Geigen oder Violen stimmet, wenn er nur das seine just, rein und wol darauf praxstieren kann."

Alsdann aber machen wir durch Prätorius die Bekanntschaft eines tiefen Kontrabasses im heutigen Sinne, worüber er wörtlich wie folgt berichtet:

„Es sind auch newlicher zeit zween gar große Violon da gamba Sub Bässe gefertigt worden (siehe Fig. 6) darbei man die andern große Contrabässe, zu den Tenoren- und Altstimmen, den kleinen Viol de Gamben Baß aber anstatt des Diskants gebrauchen kann (also ein Baß-Quartett (!). Der Verf.). Daroff ich auch ein Concert mit unterschiedlichen Choren, (Lauda Hierusalem Dominum) welches in Polyhymnia Nona, mit Göttlicher Hülff in kurzem auch herfür kommen wird, mit 17 und 21 Stimmen, nach meiner wenigkeit Componieret habe: Do dann die fünf Stimmen desselben Chores alle in Octava inferiore müssen gegeiget werden. Dieweil aber derselbige Chor mit so viel großen Geigen, gleich wie auf Orgeln, wenn man im Manual zum groben Prinzipal oder Gedaktenflöte von 16. Füßen die Terzien und Quinten unten in der Tieffen mitnimpt, gar zu sehr in einander summet und murmelt, so habe ich befunden, daß es ungleich annehmlicher und anmuthiger sei, die „rechte" Violn de gamba zu den Obern- und Mittelstimmen, den gar großen Sub Baß aber in der Octave zum Baß zu gebrauchen, da es denn von fernen, als ein tiefer Untersatz und Sub Baß in einer Orgel, gehöret wird. Darbei ich dann auch dieses erinnern muß: daß, wenn man auf dieser großen Sub Baß-Geigen eine Partey mitmusicieren will, so muß der Baß umgeschrieben, das 𝄢‖ auf die mittelste Lini, und die unterste Noten alle um eine Octave höher, gleich einem niedrigen Tenor, gesetz werden; Und alsdann kömpt es den Instrumentisten gar leicht und eben, als wenn er sonst auf ein Tenorinstrument seine Partey machte; Dieweil solche gar tieffe Instrumente gleich in einer Octave unter den rechten Ton stehen."

Dieser große „Violon de gamba Sub-Baß" hatte nach Prätorius fünf Saiten in nachstehender Stimmung: ; also mit Hinweglassung der tiefen D-Saite, genau wie die heutigen 4saitigen Kontrabässe.

Daß man auch damals auf Verbesserungen am Kontrabaß in jeglicher Weise bedacht war, erfahren wir ebenfalls durch Prätorius:

„Dieweil aber auf den großen Baßgeigen, oder Violonen (gemeint ist hier der 6saitige Kontrabaß da gamba siehe Fig. 5), wegen der großen Länge und distanz zwischen dem obristen Kragenbunde (Wirbeln) und dem untersten Steige (Saitenhalter) die kleinen Saiten selten aushalten können: so hat ein Musicus zu Prag den Sachen etwas weiter und tiefer nachgedacht, und eine Baßgeig angeben, auch verfertigen lassen, daran unter den sechs Saiten, von der großen (tiefen) anzurechnen, jederzeit die eine ein kürzern Zug, als die andere bekommet, und also nemlich 12 zoll kürzer wird, denn die größte. In dem er nicht allein den untersten großen Steig (gleich in einem Ponorcon und Orpheoron) schrem (schräg) oder obliquè hinauf, besondern auch den obersten kleinen Steg (Sattel) schrem herunter gebracht, und dahero die „Bünde" ganz ungleich werden müssen, daß sie darüber mit Fingern nicht zubegreifen. Darum denn nothwendig ein solch Mittel erfunden, daß über den ganzen Hals, gleich an den gemeinen Bauern Leyren, eine Decke gemacht, und unten fast am ende, 6 Plöcklein fünffechicht neben

einander, die man gleich, als die Clavier auf der Leyre hinein trucken, und damit die rechte Bünde einer jeden Saiten antrucken und berühren können. Denn an den Plöcklein oder Clavieren, wenn ich sie also nennen sol, seind starke messinge Drot gewesen, welche so hoch hinaufgegangen, daß ein jedes seinen Bund erreichen können: Und also wegen dessen, daß eine jede Saiten ihren Zug hatten, und auch der Baßgeiger oder Violonista mit der Hand nicht so weit hin und herwieder fahren und greifen, sondern die Clavier oder Bünde so zurechnen, hart neben einander haben und antrucken mögen, gar eine feine Intervention ist."

„Dieses aber mißfellt mir, daß oben am Kopf an statt der hölzenen, eiserne Wörbel gemacht sein, daran auswärts ein eingekerbtes Rädichen, daß sich, gleich wie an den Uhren und Schlag Seegerlein, mit einer Stöhnfeddern zurückhalten und forttreiben läßt. Da denn, wenn nur eine einzige Kerbe abgelassen oder aufgezogen wird, die Saite in die 2. Commata alsobald ascendirt oder dessendirt, und daher meines erachtens gar so rein und just dergestallt zu andern Instrumenten nicht wol accordirt und gebraucht werden kann. Doch wäre demselben auch gar wol fürzukommen, daß nur die kärblein in solchen Räderlin aufs allerengste und genaweste nahe beieinander eingefeilet würden, so köndte mit einer Kerbe ab- und zuzulassen, die distanz des soni oder toni so gar merklich nicht gespürret, und die Saiten desto reiner und genaver in ein jedes Instrument mit eingestimmet werden: Dahero dann diese Art, weil besser und beständiger als die gemeine Wörbel wehre, weil sie dergestalt ganz nicht nachlassen, oder zurückweichen könen."

Es muß bemerkt werden, daß man bis dahin sich noch der einfachen Holzwirbeln resp. Holzpflöcke bediente, mit denen man wie bei der Violine und dem Violoncello mittels Drehung durch die Finger resp. der Faust die Stimmung der Saiten regulierte. Bei den großen Sub-Bässen aber war dies rein unmöglich, und man bediente sich daher zu diesem Zwecke schon eines Hebels (siehe Fig. 6a).

Die Erfindung der sogenannten „englischen" Mechanik, des noch heute üblichen Gewindes an den Wirbeln, wird dem Berliner Hofinstrumentenmacher Carl Louis Bachmann zugeschrieben. Um das Stimmen der Saiten zu erleichtern, konstruierte dieser 1778 am äußeren Wirbelkasten um die Holzpflöcke (Wirbeln) ein kleines eisernes Zahnrad, das durch eine Schraube getrieben wurde; es ist aber nicht ausgeschlossen, daß man dieses Verfahren schon viel früher in Italien kannte (siehe Kontrabässe von Gasparo da Salò).

Mit der Einführung der mit Kupferdraht besponnenen und beschwerten Darmsaiten, um die Mitte des 17. Jahrhunderts war endlich der Weg zu den tiefen Sub-Kontratönen freigelegt, ohne die bis dahin benutzten Darmsaiten durch eine übermäßige Stärke unhandlich zu machen. Diese Erfindung muß daher als eine der technisch wichtigsten bezeichnet werden.

Der heutige Kontrabaß gehört der Gattung der Violininstrumente an, und zwar als deren größtes Exemplar. Seine Existenz läßt sich mit Sicherheit auf das letzte Drittel des 16. Jahrhunderts zurückführen, als er sich aus dem Baß der Violen entwickelte und diesem gleichgestellt war. Der Kontrabaß (ital. Violon; franz. Contre-Basse; engl. Double Bass) ist demnach streng genommen ebensowenig eine selbständige Erfindung wie die Violine und das Violoncello. Wie schon das lat. „contra" (gegen, entgegengesetzt) andeutet, handelt es sich hier keineswegs um ein Baß-Instrument des 16. und 17. Jahr-

hunderts im normalen Tonumfange, sondern vielmehr im entgegengesetzten Sinne um ein unter der Oktave stehendes Instrument mit contra und sub-contra Tönen.

Sind auch die von Prätorius angeführten und hier wiedergegebenen Zeichnungen von Kontrabässen für uns im hohen Grade wertvoll, besonders noch dadurch, daß man nach dem beigegebenen Maßstab genau die Größe und Breite der betreffenden Instrumente berechnen kann, so sind es immerhin doch nur Zeichnungen, die mehr oder weniger durch die Geschicklichkeit des Zeichners beeinflußt sind.

Durch die Liebenswürdigkeit eines hochgelehrten Historikers und Musikschriftstellers, des Prof. D. Angelo Berenzi, Canonico della Cattedrale di Cremona, befindet sich der Verfasser in der angenehmen Lage, dem Leser die künstlerische und naturgetreue Wiedergabe eines Kontrabasses aus dem 16. Jahrhundert vor Augen zu führen. Es ist dies nicht allein einer der ältesten Kontrabässe, die überhaupt gebaut wurden, sondern vielleicht auch das herrlichste und kostbarste Exemplar dieser Gattung, das je existierte!

Dieser Kontrabaß ging aus den Meisterhänden eines Gasparo da Salò (1542—1609) hervor und wurde später Eigentum des berühmten Domenico Dragonetti, der es nach seinem Tode der Sankt Markus-Kirche seiner Vaterstadt Venedig vermachte, wo das kostbare Instrument im Sinne des Testators noch gegenwärtig aufbewahrt und verwendet wird.

Einen weiteren herrlichen und kostbaren Kontrabaß desselben Erbauers besitzt der schottische Kontrabaß-Virtuose Robert O. Stoole, welcher Herr ebenfalls die Liebenswürdigkeit hatte, dem Verfasser die hier wiedergegebenen Photographien mit den Maßangaben zur Verfügung zu stellen. Dieses im Jahre 1602 erbaute Instrument, von dem der große Bottesini einst sagte, es sei das Beste, was er je in Händen gehabt habe, wurde durch den bekannten Violinhändler Lawrie in Glasgow von Italien nach England gebracht und dem Kontrabaßkünstler William Wallace verkauft, nach dessen Tode es dann in den Besitz Mr. Stooles kam.

Einem geschickten italienischen Tonkünstler, Michele Todini[1]) geboren 1625 zu Saluzzo in Piemont, schrieb man bisher das Verdienst zu, der „Erfinder" des heutigen 4saitigen Kontrabasses zu sein. Er soll dieses Instrument 1676 in den Orchestern Roms eingeführt und auch wertvolle Kontrabässe gebaut haben. — Gewiß, von einer „Erfindung" des Kontrabasses im Jahre 1676 kann überhaupt nicht mehr die Rede sein, da wir wissen, daß dieses Instrument bereits im Anfang des 17. Jahrhunderts vorhanden war, und der Pariser Pädagoge Charles Labro (1810—1882) geht daher mit Todini scharf ins Gericht und bezichtigt ihn der „lügenhaften Anmaßungen", der „eitlen Eigenliebe"! — Aber können wir denn wissen, ob Todini überhaupt schon von der Existenz des Kontrabasses Kenntnis hatte und nicht somit in dem Glauben lebte, durch seine Neukonstruierung in Wirklichkeit eine Erfindung gemacht zu haben?! — Diese Annahme ist keineswegs so hinfällig, wenn man den primitiven Verkehr damaliger Zeit, der sich meist nur von Mund zu Mund erstreckte, in Betracht zieht. Außerdem fristete der Kontrabaß im 17. Jahrhundert noch ein mehr als bescheidenes Dasein und wurde selten, wenn überhaupt, im Orchester angetroffen; in Rom wenigstens scheint er vor 1676 noch nicht bekannt gewesen zu sein. Wie dem auch sei; jedenfalls müssen wir in Todini einen

[1]) Michele Todini gab im Jahre 1676 in Rom eine kleine Schrift „Galleria armonica" heraus, in der er sich selbst als den Erfinder des großen Violon, genannt Kontrabaß, bezeichnet.

unserer frühesten Pioniere erkennen, dessen 4saitiges System in der noch heute üblichen Stimmung sich trotz aller späteren Modifikationen siegreich bewährt. Darum

„Ehre, dem Ehre gebühret!"

Mit Beginn des 17. Jahrhunderts kam die Oper auf, und damit begann gleichzeitig die Entwicklung des Orchesters[1]) im heutigen Sinne. Die bis dahin vorherrschenden Blasinstrumente (wie z. B. die melodieführenden „Zinken" u. a. m.) traten bescheiden zurück und andere, wie Violinen, Viola da braccio, Viola da gamba, Lyren und Contrabassi de viola wurden eingeführt.

In der „Hausmusik" aber wurde noch immer der „Lautenchor" bevorzugt, der auch im Orchester des 17. und 18. Jahrhunderts noch eine Hauptrolle spielte. Über die Bezeichnung „Lautenchor" sagt Prätorius:

„Einen Lautenchor nenne ich, wenn man Clavicymbel oder Spinetten, Instrumenta penata (sonsten in gemein Instrument genannt) Theorben, Lauten, Bandoren, Orpheoreon, Cithern (letztere fünf sind Zupfinstrumente) eine große Baß-Lyra, oder was und so viel man von solchen und dergleichen Fundament-Instrumenten zuwege bringen kan, zusammen ordnet — Darbey denn eine Baßgeig sich wegen des Fundaments nicht übel schickt. Welcher Chor ein Englisch Consort (Concert) ist genennet worden, und wegen anrührung der vielen Sayten gar ein schöner effectum machet, und herrlichen lieblichen Resonantz von sich gibt; Inmassen ich denn einstmahls die herrliche aus dermaßen schöne Motetam des trefflichen Componisten Jaches de Werth, Egressus Jesus; à 7 vocum, mit 2 Theorben, 3 Lauten, 2 Cithern, 4 Clavicymbeln und Spinetten, 7 Violen de gamben, 2 Quer-Flöiten, 3 Knaben, 1 Altisten (Kastrat) und einer großen Violon (Baßgeig) ohne Orgel oder Regal musiciren lassen: Welches ein trefflichprechtigen, herrlichen Resonantz von sich geben, also, das es in der Kirchen wegen des Lauts der gar vielen Säiten faßt alles geknittert hat."

Trotzdem die Oper schon seit dem Jahre 1600 existierte und ebensolange auch der Kontrabaß, dauerte es doch noch immer volle 100 Jahre, bevor auch er in der Oper festen Fuß zu fassen begann.

Der instrumentale Teil der damaligen Oper, der nur schwach hervortrat, entbehrte der kräftigen Farben, so daß man sich, um die dramatische Musik wirksam zu gestalten, endlich dazu entschloß, den Kontrabaß mit seinen contra und subcontra Tönen und seinen wuchtigen Kontrasten einzuführen.

Die erste Verwendung des Kontrabasses in der Oper vollzog sich, soweit sich heute feststellen läßt, in Italien. Ein damals dort hochgeschätzter Komponist, Aldovrandini, benutzte um 1700 zum ersten Male den Kontrabaß in seiner für Neapel geschriebenen Oper „Cesare di Alessandria". Ein anderer Komponist war Marais, der um 1706 den Kontrabaß in die Partitur seiner Oper „Alcyone" aufnahm.

Diese ersten Versuche scheinen aber wenig Nachahmer gefunden zu haben, denn erst zurzeit der Opernreform durch Gluck (um 1774) erhielt unser Instrument seine wahre Bedeutung im Orchester.

---

[1]) Schon um die Mitte des 15. Jahrhunderts hielten sich Päpste und reich dotierte Herrscher und Fürstlichkeiten ständige Musikkapellen. Von Prätorius wissen wir, daß zu Orlandi di Lassos Zeiten (Mitte des 16. Jahrhunderts) am Münchener Hofe neben 56 Sängern eine Kapelle von 30 Instrumentisten bestand.

Die Königliche Kapelle zu London setzte sich z. B. in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts aus 16 Trompeten, 2 bis 3 Lautisten, 2 Harfenisten, 1 Rebeckspieler, 6—8 Posaunisten, 8 Violenspielern, 1 Sackpfeifer, 3 Trommelschlägern, 2 Flöten- und 1 Virginalspieler zusammen.

Wurde der Kontrabaß nun auch seit Anfang des 18. Jahrhunderts entschieden anerkannt, so hielt er sich doch auf lange Jahre hinaus nur in sehr begrenzter Anzahl im Orchester. Noch bei der Reform von Gluck verzeichnete z. B. die „Große Oper" in Paris nur 3 Kontrabässe, während bis 1757, obschon er bereits 1700 durch Italien und Deutschland in Frankreich eingeführt war, an der Oper der Kontrabaß überhaupt nicht besetzt war, und nur, wie Charles Labro mitteilt, am Freitag, dem Tag des Schauspiels, ein Instrument Verwendung fand. Noch 1829 besaß die Kapelle der Tuilerien nur 4 Kontrabässe, von denen zwei 3- und zwei 4saitig waren.

Demgegenüber aber dürfte es allgemein interessieren, daß in der Wiener Hofkapelle (gegründet 1680 unter Kaiser Leopold I.) der Kontrabaß bereits seit Anfang des 18. Jahrhunderts eingeführt war. Ebenso sind auch die Namen und das Gehalt der damaligen Kontrabassisten noch nachzuweisen:

Andreas Freitag	(1654–1718)	von	1701	bis	1718,	Gehalt	pro	Jahr	900	Gulden[1]).
Ferd. Friedr. Fichtel	(1687–1722)	„	1705	„	1722,	„	„	„	480	„
Dominico Apuzzi	(?)	„	1721	„	1740,	„	„	„	700	„
Anton Schnautz	(1702–1756)	„	1721	„	1740,	„	„	„	480	„
Peter Schnautz	(1701–1755)	„	1722	„	1740,	„	„	„	540	„

Die Einführung der 3saitigen Kontrabässe nahm ihren Ausgang von Frankreich, dem sich dann später Italien, Spanien und England anschlossen. Während sich in Frankreich die Quintenstimmung  einbürgerte, behielt man in Italien und Spanien die der Quarten  bei[2]).

Man motivierte die Einführung der 3saitigen Kontrabässe mit der kräftigeren Tongebung den 4saitigen gegenüber, eine Tatsache, die man bedingungsweise gelten lassen könnte; doch die wirkliche Ursache dieser Änderungen glaubt der Verfasser einem anderen Umstande zuschreiben zu müssen, nämlich, den damaligen, überaus traurigen Unterrichtsverhältnissen für dieses Instrument.

Wegen der Größe des Korpus eignet sich der Kontrabaß weniger für sehr jugendliche Musikstudierende. Da aber der Musikunterricht damaliger Zeit, und vielfach auch noch heute, gewöhnlich mit dem Schulunterricht der Lyzeen verbunden war, so ist es leicht erklärlich, warum dem Kontrabaß keine nennenswerten Schüler zugeführt wurden, bzw. zugeführt werden konnten. Ebenso ist es wohl zu verstehen, wenn ein auf der Violine oder dem Violoncello bereits vorgeschrittener Schüler in späteren Jünglingsjahren sich nicht mehr dazu verstehen vermag, noch einmal umzusatteln und den Kontrabaß zu erlernen. Und so waren es damals gewöhnlich schon erwachsene Männer, die durch besondere Umstände quasi dazu gezwungen wurden, sich auch noch dem Kontrabaß zu widmen; vor allem waren es Violoncellisten, die in den Orchestern keinen Platz mehr fanden und so aus der Not eine Tugend machten.

Um nun aber einerseits die Quintenstimmung beibehalten zu können, ließ man in Frankreich die tiefe C-Saite als zu stumpf im Ton ganz fallen; in Italien und Spanien

[1]) Vorstehende Notiz wurde dem Verfasser von seinem Freunde Eduard Madenski, dem trefflichen Kontrabaß-Virtuosen des Wiener Hofopern-Orchesters, zugestellt.

[2]) Auch noch andere Stimmungen, wie z. B. die des 5saitigen „Terz-Violons"  waren gebräuchlich.

wollte man andererseits sich nicht von dem Violoncello-Fingersatz[1]) trennen, der in Anbetracht der Quartenstimmung noch so ziemlich möglich war. Noch gegenwärtig herrscht an einigen Konservatorien, namentlich in Italien und Spanien, die Sitte, sich in den ersten Unterrichtsjahren des 3saitigen Kontrabasses zu bedienen.

Allein Deutschland und Österreich[2]) blieben mit wenigen Ausnahmen dem 4saitigen Kontrabaß treu, den sie seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts besonders pflegten und schließlich zum Siege verhalfen. (Siehe Prager Konservatorium.)

Gleich in der ersten Periode des Kontrabaßspiels, in der seine pädagogische Entwicklung noch gleich Null war, entstanden dem Instrumente Männer, deren solistisches Wirken auf sein Spiel und dessen Weiterentwicklung von großem Einfluß sein sollte und deren Namen wir der heutigen Generation einprägen wollen. Der erste öffentlich auftretende Kontrabaß-Virtuose, dem Namen nach jedenfalls von deutscher Herkunft, war ein aus Ungarn stammender, ehemaliger österreichischer Offizier, Joseph Kämpfer, der, nachdem er den Dienst quittiert hatte, den Kontrabaß mit Ausdauer studierte und Ende des 17. Jahrhunderts bei seinem Auftreten in verschiedenen Hauptstädten sympathischen Beifall errang. — Weiter waren es Gianotti (gest. 1765 in Paris), der Leipziger Gewandhaus-Bassist Karl Wach (geb. 16. September 1755 in Löbau, Oberlausitz, gest. 28. Januar 1833 zu Leipzig), Giuseppe Andreoli (Mailand, 1757—1830) und Antonio Dall' Oca (geb. 1764 in Cento, gest. 1847 zu Florenz). Dieser war mehr als 30 Jahre hindurch erster Kontrabassist und Solist am russischen Hofe, und ließ sich während dieser Zeit in verschiedenen Hauptstädten Europas, auf einem wunderbaren Kontrabaß von Guarnieri spielend, mit großem Erfolg hören. Dall' Oca pflegte auf seinen Konzertreisen, wie dies vor ihm auch Kämpfer getan, das Instrument auseinander zu nehmen, d. h. er nahm den Hals, der mit dem Rumpf durch eine Schraube verbunden war, ab.

Alle diese aber überstrahlte bei weitem noch das Genie eines Mannes, der dem Kontrabass und seiner Verwendung im Orchester eine Perspektive eröffnete, die auch unsere modernsten Komponisten, trotz Anwendung und Ausnützung aller technischen Effekte noch immer nicht erschöpft haben. Dieser Mann war Domenico Dragonetti (1763—1846), das noch heute unerreichte Vorbild aller Kontrabassisten. (Siehe Lebensgeschichte Dragonettis.)

Wie reformierend und befruchtend gerade dieser Heros auf die zeitgenössischen Orchesterkomponisten einwirkte, zeigt uns so recht das Schaffen Beethovens, mit dem Dragonetti in innigster persönlicher Freundschaft verbunden war.

Was wären uns heute Beethovens Symphonien, ohne diese volle Ausnützung des Kontrabasses?! — Schwerlich aber würde Beethoven, der das „Scherzo" seiner 5. Symphonie in C moll für Dragonetti schrieb, dem Kontrabaß in der 9. derartige hervorragend solistische Partien anvertraut haben, wenn ihm nicht die Leistungsfähigkeit des Kontrabasses, viel mehr aber noch dessen charakteristische Eigenschaften und Klangschönheiten bekannt gewesen wären, bzw. außer allem Zweifel standen. Beethoven aber kannte die

---

[1]) Hier finden wir auch zugleich die logische Erklärung des heutigen „Italienischen Fingersatzes" mit der Anwendung des 3. Fingers (siehe „Italienische Fingersätze").

[2]) Es mag an dieser Stelle angeführt werden, daß zwischen den beiden Staaten Deutschland und Österreich-Ungarn in diesem Werke in bezug auf die Entwicklung des Kontrabaßspiels kein Unterschied gemacht wird und alle sich hierauf beziehenden Geschehnisse unter der Bezeichnung „Deutsche Schule" zusammengefaßt sind, da alle in deutscher Sprache erschienenen Methoden selbstverständlich auch zur deutschen Schule gezählt werden müssen. Gehörte doch Österreich bis zum Jahre 1866 auch politisch zum Deutschen Reiche.

Leistungsfähigkeit und das Ausdrucksvermögen des Kontrabasses durch Dragonetti, der zu seinem Erstaunen und seiner höchsten Befriedigung sogar die Violoncellopartien seiner „Streichquartette“ tadellos ausführte! —

Daß aber Beethoven gerade den Kontrabaß besonders hoch einschätzte, davon zeugen nicht allein seine Orchesterwerke, sondern auch sein Ausspruch:

„Der Bassist soll der musikalischste Musiker im Orchester sein“.

Wie sehr Dragonetti Beethoven verehrte, sagt uns der Wiener Virtuose Eduard Madenski in einer kurzen Abhandlung „Grundriß der Geschichte des Solospiels auf dem Kontrabaß“: — „Als er (Dragonetti) im Sterben lag, zeigte er seine, durch langjähriges Spielen mit Schwielen bedeckte Hand seinen Freunden und sprach: Seht, diese Hand hat mir einst der große Meister Beethoven gedrückt als Anerkennung für meine Leistungen.“

Aber auch vor diesen Männern, im 16. und 17. Jahrhundert, gab es Virtuosen auf Baßgeigen, und zwar auf dem 6saitigen „Gran basso di viola“. Man berichtet von einer wahren Sucht, die Baßgeige zu erlernen, die besonders in Frankreich und auch an den Höfen anderer Länder geherrscht haben soll.

In Frankreich waren es in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts u. a. Hottmann und der Prior von St. Pierre, Eynac Aude Maugars, die als Künstler auf der Baßgeige einen großen Ruf genossen.

Mersenne berichtet 1636 über diese beiden Künstler:

„Keiner in Frankreich kommt Maugars und Hottmann gleich. Sie zeichnen sich durch unvergleichliche Feinheit und Weichheit ihrer Bogenstriche aus. Es gibt nichts im Wohlklang, das sie nicht vollkommen vorzutragen wissen, hauptsächlich wenn ein andrer sie auf dem Clavier (clavicorde) begleitet. Aber Maugars spielt zwei-, drei- und mehrstimmig auf dem „Gran basso di viola“ mit so vielen Ausschmückungen und in einer Fingerfertigkeit, wogegen man, wie es scheint, ein Vorurteil fassen kann, da man noch nichts Ähnliches zuvor von denen gehört hat, welche auf der Viola (da braccio) oder selbst auf einem andren Instrument gespielt haben.“

Erst seit Anfang des 19. Jahrhunderts gewinnen wir, infolge der in jene Zeit fallenden Gründungen von Konservatorien und Hochschulen für Musik, einen besseren Überblick über das Unterrichtswesen des Kontrabaßspiels. Beeinflußt durch das Wirken vorgenannter Männer, weit mehr aber noch durch die ungeahnte Entfaltung des Orchesters unserer großen Klassiker, begann sich auch ein systematisch geregelter Unterricht im Kontrabaßspiel zu entwickeln, anfangs nur allmählich und kaum bemerkenswert, später aber entschiedene Fortschritte machend. In allerersten Linie waren es die Konservatorien in Mailand[1]) (1808) und Prag (1811), die seit ihrer Gründung zugleich den Kontrabaß-Unterricht mit in den Lehrplan aufnahmen, und somit den Grundstein zu der heutigen Entwicklung des Kontrabaßspiels legten. Erst viel später, im Jahre 1823, wurde in England an der Royal Academy in London, mit Dragonetti und Anfossi als Lehrer, der Kontrabaß-Unterricht offiziell eingeführt, und erst nach weiteren vier Jahren, im Jahre 1827, fühlte man auch in Frankreich das Bedürfnis, dem Kontrabaß an dem 1795 gegründeten und berühmten Pariser Konservatorium eine Unterrichtsstätte zu eröffnen, und zwar auf Veranlassung Luigi Cherubinis, des Direktors des genannten Instituts. Auch Belgien und

[1]) Ein anderes berühmtes Institut Italiens, das „Liceo Musicale“ in Bologna, aus dem später so ausgezeichnete Kontrabassisten hervorgingen und das ebenfalls im Jahre 1808 den Kontrabaß-Unterricht einführte, darf an dieser Stelle noch nicht erwähnt werden, weil bis 1864 der Unterricht durch einen Violoncello-Lehrer erteilt wurde.

Holland führten 1827 in den Königlichen Musikinstituten den Kontrabaß-Unterricht offiziell ein, und diesen Ländern schlossen sich im Jahre 1830 Spanien und 1835 Portugal an. Alle anderen Länder folgten erst in späteren Jahren (siehe statistische Berichte der Konservatorien).

In Mailand war es Giuseppe Andreoli (1757—1830) und in Prag Wenzel Hause (1764—1847), die als die ersten Lehrer für den Kontrabaß an die beiden neugegründeten Konservatorien berufen wurden.

Während nun Andreoli den 3saitigen Kontrabaß kultivierte, lehrte Hause den 4saitigen, und so entwickelten sich denn getrennt voneinander das italienische und das deutsche System, die sich betreffs des Fingersatzes und der Bogenhaltung noch heute scharf gegenüberstehen.

An methodischen Unterrichtswerken für den Kontrabaß existierten oder kannte man damals nur die von Fröhlich und Nicolai (Rudolstadt), zwei primitive Abhandlungen, welche den gestellten Anforderungen nicht mehr genügten. Wenzel Hause schrieb aus diesem Grunde eine eigne Methode, die im Jahre 1828 im Druck erschien und mit der er die „Deutsche Schule" reformierte resp. neu begründete. Die „Italienische Schule" hingegen basiert auf dem Werke eines Nichtfachmannes, den 1823 bei Ricordi in Mailand erschienenen „Elementi per Contrabasso" von Bonifazio Asioli[1]).

Man fühlte aber in Italien sehr bald heraus, daß, wenn auch die Arbeit Asiolis theoretisch wohl ein bedeutendes Werk sei, sie in der Praxis doch manches zu wünschen übriglasse, und so erschien denn um 1845, ebenfalls bei Ricordi, ein neues Unterrichtswerk für den Kontrabaß, das wohl den Prinzipien Asiolis treu blieb, im übrigen aber mehr den praktischen Bedürfnissen angepaßt war. Die Autoren dieser ebenfalls für den 3saitigen Kontrabaß geschriebenen Methode waren Luigi Rossi (der Lehrer Bottesinis), Prof. am Konservatorium zu Mailand, und Luigi Anglois (1801—1872), Mitglied der Kapelle des damaligen Königs von Sardinien.

Wie vorauszusehen, war die Wiedereinführung des 4saitigen Kontrabasses nur eine Frage der Zeit, und heute ist auch in Italien das 3saitige Instrument so gut wie ganz aus den Orchestern verschwunden. Außer Spanien, haben fast alle Länder vollständig damit aufgeräumt, und nur zu Solozwecken findet es noch verschiedentlich Verwendung.

Daß der 3saitige Kontrabaß überhaupt noch existiert, haben wir jedenfalls dem weltberühmten Giovanni Bottesini zu danken, der dieses Instrument bevorzugte, spielte, dafür schrieb und bei Ricordi eine Methode hierfür veröffentlichte.

Weitere Methoden für das 3saitige Instrument schrieben in Italien: Francesco Hiserich (Parma, 1772—1851), Carlo Montanari (Parma, 1809—1898), Annibale Mengoli (Pesaro, 1851—1895) und Gustave Campostrini (Florenz, 1831—1904). Auch eine ältere Methode für den 3saitigen Kontrabaß von Sedelmayer, die an den Königlichen Konservatorien zu Neapel und Palermo eingeführt ist, sei hier noch erwähnt.

Luigi Negri (1837—1892), ein Schüler Rossis und von 1859—1890 dessen Nachfolger am Konservatorium zu Mailand, war einer der ersten, der in Italien den 4saitigen Kontrabaß in den Lehrplan aufnahm und eine Methode für dieses Instrument schrieb

[1]) Bonifazio Asioli (geb. 30. August 1769 in Correggio, gest. daselbst 18. Mai 1832) entstammte einer angesehenen und reichen Familie und war zu seiner Zeit ein berühmter Komponist und Musikgelehrter. Er war der erste Direktor des damals Kaiserl. Königl. Konservatoriums zu Mailand von 1808—1814 und zugleich erster Professor des Kontrapunkts und Zensor. Asioli meisterte außer dem Klavier auch noch die Flöte und das Violoncello (!).

(Edit. Lucca). Außer ihm dürfen Antonio Conti (Parma, geb. 1832), Artimeo Dall'Aglio (Pesaro), Giuseppe Marangoni (Florenz, geb. 1866) und Italo Caimmi (Mailand, geb. 1871), als Verfasser von Schulen für den 4saitigen Kontrabaß nicht unerwähnt bleiben.

Während Italien, Österreich und Deutschland zu Anfang des 19. Jahrhunderts merkliche Anstrengungen machten, den Kontrabaß-Unterricht der Bedeutung seiner Zeit anzupassen, zu pflegen und in die rechten Bahnen zu lenken, verhielt sich dem gegenüber das musikalisch hochentwickelte Frankreich noch lange Zeit hindurch abwartend. Auch später noch, nachdem Luigi Cherubini im Jahre 1827 die Einführung einer Kontrabaß-Klasse am Pariser Konservatorium durchsetzte, dauerte die Vernachlässigung des Kontrabaßstudiums in Frankreich an. Und so kann man von einer „Französischen Schule des Kontrabaßspiels", wenn eine solche Bezeichnung überhaupt am Platze ist, erst von dem Zeitpunkt an sprechen, wo Ch. Labro seine Methode herausgab (1860). Bis dahin lag das Unterrichtswesen dieses Instrumentes sehr im Argen, und auch heute noch kann Frankreich sich nicht rühmen, auf diesem Gebiete mit Italien und Deutschland konkurrieren zu können.

Die Zeiten Charles Labros, der von 1853—1882 Lehrer am Pariser Konservatorium war, bedeuten in der Entwicklung des Kontrabaßspiels für Frankreich unstreitig den Höhepunkt, und nach ihm ist auf diesem Gebiete kaum noch ein Fortschritt zu verzeichnen, wenn man nicht gar das Gegenteil davon annehmen will. Ein Wurzelschlagen in den Provinzen hat kaum stattgefunden, und so konzentriert sich denn der Kontrabaß-Unterricht in dem ihm zustehenden Werte fast einzig und allein auf das „Conservatoire National de Musique" in Paris.

An guten Vorsätzen und energischen Vorstößen hat es auch in Frankreich nicht gefehlt. So z. B. ließ Cherubini 1827 ein Komitee von Musikautoritäten und Fachmännern zusammentreten, um zu Nutz und Frommen des Kontrabasses zu beraten und zu entscheiden, in welchem Komitee sich die besten Kontrabassisten der damaligen Zeit, wie Sorne, Chénier, Gelinek u. a. m. befanden.

Zunächst galt es einer Umformung des Bogens, der schon damals in Frankreich eine andere Form angenommen hatte als der in Italien und Deutschland noch allgemein übliche. Man fand an maßgebender Stelle, daß der französische Bogen nicht vorteilhaft genug gebaut sei, um aus dem Instrument das herauszuholen, was es sonst wohl hergeben könnte[1]). Während nun einerseits für die Einführung des italienischen Bogens (à la Dragonetti) plädiert wurde, verwarfen andererseits die Fachmänner wieder diese „Neuerung". Schließlich einigte man sich dahin, den französischen Bogen bis zu einer geplanten „Neuordnung" der Kapellen beizubehalten, den Schülern des Konservatoriums aber den italienischen Bogen vorzuschreiben.

Infolge dieser Entscheidung und auf Anregung Rossinis ließ Dragonetti einen Modellbogen in London herstellen, den er auch dem Konservatorium in Paris übersandte (siehe Fig. 7).

Sodann schritt man dazu, den 4saitigen, in Quarten  gestimmten Kontrabaß wieder im Orchester einzuführen. Doch auch hiergegen opponierten die „Fachmänner", und alles nützte nichts; der alten, lieben Gewohnheit entsprechend, verblieb es vorläufig bei dem 3saitigen Instrument.

[1]) Es sei hier bemerkt, daß die Franzosen schon damals den Bogen wie beim Violoncello handhabten.

Erst 1832, nach dem Tode Chéniers, des ersten Lehrers des Kontrabasses am Pariser Konservatorium, wurde durch Cherubini und den Generalinspektor der Musik, Habenek, bestimmt, daß von nun ab nur noch der 4saitige Kontrabaß gelehrt werden dürfe, und Lami mit der Aufgabe betraut, diese „neue" Methode einzuführen. Lami jedoch starb schon nach kaum 6monatlicher Tätigkeit. Ihn zu ersetzen, wurde nun Navieux Schaft berufen, der dann die von seinem Vorgänger begonnene Arbeit mit Erfolg weiterführte.

Um diesmal radikal zu verfahren, veranlaßte Habenek jedesmal die Entlassung eines das 3saitige Instrument spielenden Kontrabassisten, sobald die Ausbildung eines Schülers auf dem Konservatorium beendet und er für das Orchesterspiel reif war.

Im Jahre 1840 schon konnte sich das Orchester der „Komischen Oper" als das erste in Paris rühmen, in dem alle sechs Kontrabassisten sich eines 4saitigen Instrumentes bedienten.

Zur Abschaffung des französischen Bogens aber kam es nicht, sondern dieser fand immer mehr Verbreitung und bürgerte sich namentlich in Italien, Spanien und England ein. In Italien war es Campostrini, der ihn um 1860 am Kgl. Institut zuerst einführte. Heute ist der Typ des französischen Bogens allgemein üblich und wird auch in Deutschland angewandt; doch ist der Typ der deutschen Bögen, infolge einer anderen Bogenhaltung (à la Dragonetti), eine Art selbständiger, wenn auch eine Anlehnung an die französische Form unverkennbar ist. Einige Versuche, in Deutschland in neuerer Zeit wieder einen Bogen à la Dragonetti einzuführen, sind ohne Nachahmung geblieben, z. B. der sogenannte „Dresdener Bogen", konstruiert von Bruno Keyl — und in neuester Zeit Versuche dieser Art in der Schweiz.

Die Bogenkonstruktion von Wilhelm Sturm (Berlin) beruht auf anderen Grundsätzen, z. B. Leichtigkeit im Spikkatostrich, und ändert kaum etwas an der französischen Form.

In der Literatur für den Kontrabaß sind die französischen Autoren, wenn auch etwas spärlich, doch gut vertreten. Sie dürfen sich z. B. eines pädagogischen Werkes rühmen, das auch gegenwärtig noch die höchste Beachtung verdient und trotz seines Alters von etwa 50 Jahren noch keineswegs als veraltet gelten darf. Es ist dies die Methode von Charles Labro mit den 30 großen Etüden als Anhang.

Diese Methode ist, streng genommen, ohne die großen Verdienste dieses in Wirklichkeit hervorragenden Pädagogen irgendwie schmälern zu wollen, eine Art Übertragung der Errungenschaften des Prager Meisters Wenzel Hause ins Französische, mit Ausnahme der französischen Bogenhaltung, die dem Franzosen Labro natürlich näher lag; es ist dies ein Verdienst um die Entwicklung des Kontrabaßspiels in Frankreich, das man ihm nicht hoch genug anrechnen kann.

Mit weitem Blick und viel Verständnis für pädagogische Formen, und ohne eine selbständige Auffassung zu verleugnen, bekundet Labro durch sein Werk, daß die „deutsche" der italienischen Schule vorzuziehen ist und daß ihr die Zukunft gehöre. Diese Arbeit, die gegen Hause einen entschiedenen Fortschritt bedeutet, verrät uns auch, daß Labro ein Zeitgenosse des großen Botessini war und dessen phänomenale Leistungen kannte.

Ein anderer hochbedeutender Künstler und Pädagoge war Achille Gouffé (1804 bis 1874), ein Zeitgenosse Labro's und erster Solo-Kontrabassist an der „Großen Oper" in Paris, dessen Studienwerke und Solostücke für den Kontrabaß noch heute sehr geschätzt werden. Sein hervorragendster Schüler war M. de Bailly, der gegenwärtig in St. Cloud

lebt. Gouffé erfand im Verein mit dem Geigenbauer Bernadel ein System galvanischer Saiten, die von ihm „à double Trait" genannt wurden.

Lucien Dereul, obwohl von Geburt Belgier und gegenwärtig auch in seiner Vaterstadt Lüttich (Liège) lehrend, gehört als Künstler wie als Pädagoge ebenfalls der französischen Schule an. Er ist ein Schüler von Victor Massard und Labro und wirkte fast 25 Jahre in Paris, bis er 1891 nach Lüttich als Professor an das Kgl. Konservatorium berufen wurde.

Ziemlich spät, vor etwa 30 Jahren wie in England, wurde der 4saitige Kontrabaß auch in Spanien eingeführt, wo man sich bis dahin ausschließlich des 3saitigen bedient hatte. Auch noch heute wird, mit Ausnahme der Opern- und Sinfonie-Orchester, in denen der 4saitige Kontrabaß gepflegt wird, in diesem Lande im allgemeinen das 3saitige dem 4saitigen Instrument vorgezogen. Dasselbe gilt auch von Portugal, wo aber der Kontrabaß nur an einem einzigen Institut, dem „Conservatorio Real de Lisboa" seit 1835 eingeführt ist.

Im Unterrichtswesen des Kontrabaßspiels läßt sich in neuerer Zeit in Spanien ein erfreulicher Aufschwung verzeichnen. Er ist jetzt an fünf Schulen, nämlich dem „Conservatorio Real de Madrid", „Conservatorio de S. M. Donna Isabel II. de Barcelona" und an den Konservatorien zu Cadiz, Valenzia und Malaga eingeführt.

Eine ausgesprochene „Spanische Schule des Kontrabaßspiels" ist nicht vorhanden, da eine Anlehnung an das deutsche und italienische System unverkennbar ist. (Siehe spanische Fingersätze.) Ebenso ist auch das Unterrichtsmaterial ein fast internationales und setzt sich hauptsächlich aus deutschen, italienischen und französischen Autoren zusammen.

An Autoren pädagogischer Werke für den Kontrabaß sind zu nennen: Pedrell: „Tecnico de los Instrumentos de Musica", in dem einiges über die technische Behandlung des Kontrabasses gesagt wird. Eine „Elementarschule" für den 4saitigen Kontrabaß (Edit. Dotesio, Madrid) schrieben Juan de Castro und Vincente Carvajal (gest. 1903), dessen Methode aber Manuskript geblieben ist.

In bezug auf jene Länder, die in der Entwicklung des Kontrabaßspiels erst später in Betracht kommen, können wir uns kurz fassen, indem wir zwecks Information auf die statistischen Berichte der Konservatorien verweisen.

Der Reformator und Neubegründer der „Deutschen Schule des Kontrabaßspiels" ist Wenzel Hause (1764—1847).

Im Alter von bereits 47 Jahren an das damals neugegründete Konservatorium zu Prag, in eine derzeit gewiß exponierte Stellung eines Kontrabaßlehrers berufen, ist es ihm in 34jähriger rastloser und mühevoller Arbeit gelungen, einen leistungsfähigen Stamm von Schülern zu bilden, die sein System weithin über die Grenzen Prags hinaus verbreiteten. Heute nun wird dieses System (mit Ausnahme von Italien) in fast allen Ländern anerkannt, gepflegt und weiterentwickelt. Man ist hier schier im Zweifel, wem die höhere Anerkennung zu zollen sei, dem Prager Konservatorinm oder Wenzel Hause!? — ich denke beiden gleichwertig; denn das Prager Konservatorium steht und fällt in dieser Sache mit dem Namen „Wenzel Hause" und umgekehrt.

„Die Allgemeinheit hat gerichtet und die Arbeit für gut befunden!" — Dies ist die höchste Anerkennung und das schönste Denkmal, das wir dem „Altmeister" Wenzel Hause und dem Prager Konservatorium setzen können. Trotz aller Fortschritte und Klügeleien

auf diesem Gebiete stehen wir immer wieder vor der lapidaren Größe und Einfachheit seines Systemes, das, einem Granitfelsen gleich, sich nicht wegwälzen läßt.

Scheint auch nach heutigen Anschauungen der musikalische Teil seiner Studienwerke veraltet, so steht der innere Kern selbst noch immer jugendfrisch vor uns, und dessen Basis vermag noch alle Entwicklungen auf diesem Gebiete zu tragen, sofern diese sich nur darauf stützen wollen. Die Erfolge seiner Arbeit haben seinen eignen Ruhm verdunkelt, und die Welt sieht im allgemeinen nur die Blume selbst, ohne den Gärtner zu beachten, der der Blume erst den Boden bereitete, in dem sie dann dem Anschein nach ganz von selbst gedieh.

Alles dieses sei gesagt, ohne die italienische Schule zurückstellen zu wollen, wie man vielleicht anzunehmen geneigt sein könnte, sondern es gilt hier nur eine Ehrenrettung des Prager Altmeisters Wenzel Hause!

Noch mit 80 Jahren veröffentlichte der greise Meister (1844) den dritten Teil seiner Schule, den er für den „Baß-Bariton" (Bariton-Violon) mit der Stimmung: , also für das „Solospiel" schrieb und durch den er gleichzeitig einen neuen Fingersatz, das von ihm benannte „Kunstspiel" einführte (siehe Lagenschemen).

Wenzel Hauses Hauptverdienst besteht in erster Linie darin, in das Chaos von Fingersätzen der deutschen Schulen wirklich erst System gebracht zu haben, indem er die Spannung eines ganzen Tones auf der Mensur des Kontrabasses konsequent einführte und für die Halbtonspannung den zweiten Finger bestimmte.

Vergegenwärtigt man sich, daß teilweise noch in der ersten Hälfte des 18., vereinzelt sogar noch zu Anfang des 19. Jahrhunderts auf dem Kontrabaß die „Bünde" vorhanden waren, so läßt sich wohl erklären, wenn zu Hauses Zeiten noch keine Übereinstimmung im Fingersatz herrschte. Auch heute noch sind die alten Fingersätze nicht ganz verschwunden[1]) (siehe deutsche Fingersätze).

Die hervorragendsten Schüler Wenzel Hauses, die im Sinne ihres Lehrers weiter wirkten, waren in erster Linie Anton Sláma (1799—1865), der spätere erste Lehrer des Kontrabasses am Wiener Konservatorium und Josef Hrabě (1816—1870), dem das Erbe des Altmeisters zu Prag zufiel; im weiteren Sinne die beiden Virtuosen Franz Drechsler (geb. 1803) und Wenzel Steinhardt (geb. 1819) u. a. m.

Nach Prag war es zunächst die im Jahre 1804 gegründete Kgl. Musikschule zu Würzburg in Bayern, die seit ihrer Verstaatlichung (1820) den Kontrabaß-Unterricht mit in den Lehrplan aufnahm. Sodann folgte 1851 das im Jahre 1817 gegründete Wiener Konservatorium (Gesellschaft der Musikfreunde), und 1859 das Kgl. Konservatorium zu Dresden (gegründet 1851).

Alle weiteren Konservatorien und Hochschulen des Deutschen Reiches und Österreich-Ungarns, in denen der Kontrabaß-Unterricht eingeführt ist, schlossen sich erst seit 1872 und später an (siehe statistische Berichte der Konservatorien).

In der Literatur für den Kontrabaß nimmt die deutsche dank dem Entgegenkommen ihrer Verleger unzweifelhaft die erste Stelle ein. So sind bis heute in deutscher Sprache

[1]) Was aber heute kaum glaublich erscheint, ist die Tatsache, daß man sich im vorigen Jahrhundert, um die Finger zu schonen, gelegentlich der „Handschuhe" beim Kontrabaßspielen bediente.

Viele Zuschriften, unter andern auch von Ludwig Hegner, Kopenhagen, haben dies nicht nur bestätigt, sondern auch der Verfasser selbst ist in der Lage, einen vor einigen Jahren in Hamburg verstorbenen alten 90 jährigen Herrn anzuführen, der, mit schneeweißen Handschuhen angetan, seinen „Beethoven" spielte, freilich in einem Dilettantenorchester.

nachstehende Schulwerke für den Kontrabaß in annähernd chronologischer Reihenfolge erschienen:

Wenzel Hause (Prag), 1—3 Teile	Edit.	Joh. Hoffmanns Wwe., Prag,
Josef Hrabè (Prag)	„	?
Franz Simandl (Wien), 1—3 Teile	„	C. F. Schmidt, Heilbronn,
Wilh. Sturm (Berlin), 1—2 Teile	„	Joh. André, Offenbach,
Franke (Leipzig), 1 Teil	„	Manuskript,
Bruno Keyl (Dresden)	„	J. G. Seeling, Dresden,
C. Richter	„	Carl Merseburger, Leipzig,
Th. Michaelis (Hamburg), 1—2 Teile . . .	„	Jul. Heinr. Zimmermann, Leipzig,
Ludwig Hegner (Kopenhagen)	„	W. Hansen, Leipzig u. Kopenhagen,
Friedrich Warnecke (Hamburg), 1—2 Teile	„	Louis Oertel, Hannover,
Gustav Laska (Schwerin), 1—2 Teile . . .	„	Breitkopf & Härtel, Leipzig,
Franz Cerny (Prag), 1—2 Teile	„	Bosworth, Leipzig—Wien.

Kleinere Abhandlungen schrieben unter andern: H. Kling (Genf), Edit. L. Oertel, Hannover, J. Haustein, Carl Franke (Schwerin) u. a. m.

An Übungen, Etüden, Orchesterstudien usw. für den Kontrabaß ist die Ausbeute ebenfalls eine ergiebige. Ganz besonders aber ist die Solo-Literatur, mit der bekannten Sammelausgabe Franz Simandls an der Spitze, hervorzuheben.

Das in jüngster Zeit immer schärfer hervortretende Bestreben, den Umfang des Kontrabasses nach der Tiefe zu noch weiter auszubeuten, datiert bereits aus einer Periode von einigen Jahrzehnten und hat sich in mannigfachen Versuchen geäußert. Von dem Herunterstimmen der E-Saite, einem Verfahren, das von Gustav Láska noch heute vorgeschlagen wird, ganz abgesehen, schritt man zunächst zu der Anbringung einer fünften Saite, der C-Saite, doch kann man eine solche Belastung an Subkontratönen nur wenigen und dann nur sehr großen und vor allem guten Instrumenten zumuten, ohne der Qualität ihres Tones ganz empfindlich zu schaden. Außerdem bedingt die fünfte Saite eine Verbreiterung des Steges und des Griffbrettes und macht schon hierdurch die Mensur oder besser gesagt das Spiel selbst unhandlich und schwerfälliger. Ein zweiter Weg führte zur Verlängerung der E-Saite unter Anwendung der sogenannten C-Mechanik, die an sich wohl eine sinnreiche Erfindung ist, aber auch nur einen künstlichen Notbehelf darstellt, der sowohl in technischer Hinsicht als auch der musikalischen Phrasierung halber in den meisten Fällen versagt. Ebenfalls liegt klar auf der Hand, daß man eine Saite nicht einfach verlängern darf, ohne ihr gleichzeitig in der Stärke im Verhältnis etwas zuzugeben, und so führt denn die Verlängerung der E-Saite zu dem Mißstande, daß man entweder eine zu schwache C-Saite oder bei der Herstellung des normalen Sattels eine zu starke E-Saite hat, wenn man der Verlängerung der Saite entsprechend auch ihre Stärke reguliert.

Allen diesen Nachteilen können wir aus dem Wege gehen, wenn wir den heute im Orchester üblichen Streichbaß einer **Dreiteilung** unterziehen und die einzelnen Stimmlagen wie folgt abtönen. Den tiefsten Baß stimmen wir auf [1]. Ihm reihen wir als nach oben hin weiterführend den Baß in seiner heute üblichen Stimmung  an und gelangen über ihn fort zu dem hohen Baß, dem Baß-Bariton, in der Stimmung , der seinerseits wieder unmittelbar an den tiefsten Ton des Violoncellos  anschließt, so daß wir bis zu den höchsten Violintönen hinauf nun keine Lücken in einer gleichmäßigen Abstufung der einzelnen Streichinstrumente gegeneinander mehr haben und es außerdem den Kontrabassisten ermöglichen, ohne störende Kunstgriffe (C-Mechanik) oder eine Beeinträchtigung der Tonstärke und des Klangcharakters ihres Instrumentes den Anforderungen der Komponisten gerecht zu werden. Und an diese, an die Komponisten, wendet sich der Vorschlag der Dreiteilung des Kontrabasses in erster Linie, denn in ihre Hände ist die Möglichkeit seiner Durchführung gelegt. Bietet sich doch ihnen selbst, falls sie eine solche Dreiteilung ihren Partituren zugrunde legen, ein bei weitem größerer Spielraum nach der Tiefe und Höhe der Töne zu, und dem Sichumschauen nach musikalischen Ausdrucksmitteln, zu dem jeder moderne Komponist gezwungen ist, ist auf das weitestgehende Rechnung getragen.

Ist es doch eine nicht mehr zu umgehende Tatsache, daß die modernen Tondichter nicht allein die Ausführbarkeit, die Technik, sondern in noch höherem Maße auch den Tonumfang des heutigen 4saitigen Systems nach der Tiefe und Höhe der Töne zu bedeutend überschritten haben.

Selbstverständlich würde die erwähnte Dreiteilung dem Spielen des Kontrabasses gegenüber, wie es heute im Orchester üblich ist, für den einzelnen Spieler eine ganz bedeutende Entlastung und Erleichterung sein, und ihn zu gleicher Zeit in den Stand setzen, die immer kompliziertere Technik unserer Tage zu bewältigen.

Unser Streben muß aber vor allen Dingen darauf gerichtet sein, den Klang der Subkontratöne **groß, voll und tonschön in allen Tonstärken**, auch im leisesten Piano hervorbringen zu können, und diesem möge der folgende Vorschlag dienen.

Es ist ein unantastbares Naturgesetz, daß der Klang eines Instrumentes gewinnt, sobald dieses selbst nach Möglichkeit entlastet wird, und so wolle man denn den tiefsten Baß, die dritte Stufe der Einteilung, nur mit drei Saiten beziehen, nämlich  und neue Wunder, ein noch edlerer, voluminöserer Ton wird unsere Versuche krönen. Dem Korpus des heutigen viersaitigen Kontrabasses wird ohnehin mehr zugemutet, als er klanglich tragen kann, sei es durch die Mehrbelastung einer fünften Saite nach der Tiefe zu einerseits, und nach der anderen Seite hin durch seine technische Ausnutzung in den hohen Tönen. Auch hierfür tritt uns die Dreiteilung des Basses helfend an die Seite, und weit über unsere heutigen Ziele hinaus gibt sie uns ein unvergleichlich nach

---

[1]) Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß in England die 5saitigen Kontrabässe schon heute auf „h" gestimmt werden.

oben und unten erweitertes Tonfeld, ohne die einzelnen Instrumente über ihre natürlichen Töne hinauszuführen, und verleiht damit dem Orchesterensemble eine solche Bereicherung an Fülle und Tonschönheit, die ein moderner Tondichter nicht mehr unberücksichtigt lassen darf.

Um aber den geänderten Anforderungen entsprechen zu können, müssen die einzelnen Abstufungen des Streichbasses auch in der Größe der Instrumente sich ihnen anpassen. Die Mittellage, die ja auch in ihrer Stimmung nicht gegen das heutige System geändert wird, behält damit selbstverständlich auch ihre heutige Größe des Korpus bei. Der tiefe Baß hingegen bedingt zufolge der zu verlängernden Mensur einen proportional größeren Korpus, wohingegen der hohe Baß, der Baß-Bariton, seiner kürzeren und schwächeren Saiten halber auch dementsprechend kleiner gebaut sein muß, womit er dann in seiner Handlichkeit nur gewinnt. Der Baß-Bariton repräsentiert in sich gleichzeitig das eigentliche Solo-Instrument, dem man aber auch im Orchester in bezug auf seine Technik und im Gesang (Kantilene) das Höchstmögliche zumuten darf. Trifft doch einzig und allein dieser hohe Baß die wirkliche volle Bariton-Stimmlage, die uns im Orchester dem Gesangsensemble gegenüber noch mangelt, denn ihre Vertretung durch das Violoncello in seinen tieferen und mittleren Tönen und andererseits des heutigen Kontrabasses in seinen höchsten Lagen ist durchaus unzureichend, da diesen Tönen die Voluminösität des Baritonregisters fehlt, und sie sind gar nicht zu vergleichen mit dem vollen, natürlichen und kräftigen Klange des Baß-Baritons.

Die „Skizze einer neuen Methode“ des zweiten Teils dieses Werkes basiert ebenfalls in erster Linie auf den durch den Baß-Bariton gegebenen Möglichkeiten.

Meister des Kontrabasses.

Domenico Dragonetti[1]).

Wer anders unter den Meistern des Kontrabasses ist so würdig, den Reigen zu eröffnen, als Domenico Dragonetti, das heute noch unerreichte Vorbild aller Kontrabassisten, das unbestreitbar größte Genie des Kontrabasses, das die Welt bis heute hervorgebracht hat.

Annähernd 150 Jahre sind verflossen, seitdem Dragonetti das Licht der Welt erblickte, und heute schon, kaum sechzig Jahre nach seinem Tode, hat sich um ihn ein so dichter Kranz von Sagen und Legenden geschlungen, daß es fast unmöglich ist, ein annähernd klares Bild seines Lebens und Wirkens zu geben. Wohl sind manche Begebenheiten durch Caffi[2]) schriftlich niedergelegt, doch haben diese Aufzeichnungen nicht den Weg in die breite Öffentlichkeit gefunden, und selbst in den Fachkreisen dürfte man nur wenig von ihnen gehört haben. So ist es denn geradezu eine Ehrenpflicht geworden, das Lebensbild Dragonettis, das gegen den später lebenden berühmten Bottesini allzu stark in den Hintergrund getreten ist, der Vergessenheit zu entreißen, um auch die heutige Generation an dem auf uns überkommenen Erbe dieses Altmeisters unserer Kunst teilnehmen zu lassen.

Domenico Dragonetti wurde am 7. April 1763 in Venedig als Sohn armer Eltern geboren. Schon frühzeitig lernte der Knabe die Musik lieben und spielte zunächst auf einer alten Gitarre, die ihm von einem Freund der Familie, einem Trödler, geschenkt worden war. Bald aber durfte er auch eine bescheidene Geige sein eigen nennen, der

[1]) Die vom Verfasser angestellten Nachforschungen über Dragonettis Leben und Wirken schienen anfangs wenige Resultate fördern zu wollen. Erst durch Vermittlung der Bibliothek von Sankt Markus in Venedig gelang es dem Verfasser, mit dem Historiker und Musikschriftsteller Domherr Professor DD. Angelo Berenzi, Canonico della Cattedrale in Cremona, in Verbindung zu treten. Dessen 1905 erschienene Abhandlung: „Di alcuni strumenti fabricati da Gasparo di Salò posseduti da Ole Bull, da Dragonetti e dalle sorelle Milanollo", die dem Verfasser in dankenswerter Weise zur Verfügung gestellt wurde, hat, soweit sie schriftliche Daten über Dragonetti bringt, obiger Biographie zur Hauptsache als Grundlage gedient.

Weitere Quellen fanden sich außer in Italien vornehmlich noch in England, unter andern ein Artikel des englischen Musikgelehrten und Kritikers Joseph Bennet über Dragonetti in „The Daily Telegraph", dem der Verfasser einige ihm bisher im Originaltext noch unbekannte Klauseln aus dem Testamente Dragonettis verdankt.

Das hier wiedergegebene Porträt Dragonettis, nach einer Gravüre Bartolozzis hergestellt, verdankt der Verfasser dem liebenswürdigen Entgegenkommen eines englischen Kollegen, Mr. O. Stoole aus Dundee (Schottland).

[2]) Eine Biographie über Dragonetti von Caffi existiert nicht. Alles, was Caffi über ihn persönlich aufgezeichnet hat, hat er in Form eines Briefes, aus dem auch Berenzi geschöpft, an seinen Freund Tomaso Locatelli in London niedergelegt. In seinem Werke: „Storia della Musica Sacra nella già Capella Ducale di S. Marco in Venezia", sind einige Daten enthalten, die sich auf Dragonetti beziehen.

sich dann im reiferen Knabenalter ein Violoncello und einige Jahre darauf der Kontrabaß anschloß.

Es ist anzunehmen, daß der Knabe kaum einen geregelten Unterricht genossen und, mit Ausnahme der primitivsten Anfangsgründe, keine Unterweisungen erhalten hat. Sein Vater Pietro, der neben seinem Berufe als Barbier auch als Paukenschläger tätig war, dürfte zum Unterrichten in der Musik wohl kaum befähigt gewesen sein, und zu einem regelrechten Studium fehlten jedenfalls die Mittel. Wir gehen kaum fehl, wenn wir den Knaben als musizierenden Bohème in den Straßen seiner Vaterstadt suchen, wie er ja verbürgter Weise nach auch die Sängerin Brigida Banti in den Hotels und Kaffeehäusern bald mit der Gitarre, bald mit der Geige oder dem Violoncello begleitete, um auf diese Art seinerseits zum Unterhalt der Familie beizutragen. Hier liegen auch die Wurzeln seiner Kraft und seines von früher Jugend an geübten selbständigen Denkens und Handelns. Für den jungen Domenico war es eine harte Lebensschule, die ihn aber nicht abwärts zog wie die Mehrzahl solcher armen Kinder, sondern seinen Charakter stählte und ihn aneiferte, dem Elend durch eigene Kraft und stete Vervollkommnung seiner selbst zu entrinnen.

Welcher Umstand nun die Veranlassung war, Dragonetti seinem ureigensten Instrumente, dem Kontrabaß, zuzuführen, ist nicht bekannt, wir aber haben alle Ursache, es der Vorsehung zu danken, uns in ihm einen Künstler geschenkt zu haben, der noch späteren Generationen als hell leuchtendes Vorbild strahlen und ein Ansporn zu eigenem Weiterstreben bleiben wird.

Die ersten Unterweisungen auf dem Kontrabaß erhielt Dragonetti von Michele Berini, dem derzeit ersten Kontrabassisten an der St. Markus-Kapelle, und mit 18 Jahren bereits galt er als einer der besten Vertreter seines Instrumentes, für den es Schwierigkeiten nicht mehr gab. Auch auf dem Kontrabaß muß man Dragonetti mehr oder weniger als Autodidakten bezeichnen, denn es liegt klar auf der Hand, daß ein Kontrabassist wie Berini gar nicht imstande war, dem überragenden Genie seines Schülers überhaupt zu folgen, geschweige denn es zu leiten und zu heben.

Unterstützt durch seine Naturanlagen, sein Genie und sein rastloses Studium, dem er sich mit solcher Ausdauer hingab, daß die Nachbarschaft trotz allen Einspruches Tag und Nacht keine Ruhe mehr vor ihm fand, brachte es Dragonetti innerhalb weniger Jahre dahin, als der unumstritten beste Konzertist und Meister der an musikalischen Größen nicht armen Musikstadt Venedig dazustehen.

Im Alter von 24 Jahren erhielt er am 13. September 1787 seine Anstellung als Kontrabassist in der St. Markus-Kapelle, nachdem er drei Jahre zuvor einem gewissen Spinelli, einem bei weitem weniger tüchtigen Spieler, hatte nachstehen müssen. Schon vorher als erster Kontrabassist an den Theatern Venedigs tätig, erhielt Dragonetti nach dem Tode seines Lehrers Berini die gleiche Stellung auch in der St. Markus-Kapelle, und diese galt damals als eine hinreichende Kunsturkunde, die einem an jedem Platze sicher zahlbaren Wechsel entsprach. Zu gleicher Zeit widmete sich Dragonetti auch dem Studium auf anderen Gebieten der Musik, und ebenso unablässig arbeitete er an seiner gesellschaftlichen Bildung. Mit den damaligen musikalischen Größen Venedigs, wie Bertoni, Cimador, Capuzzi, Bianchi[1]), Latas, Bertoria, Trento, Nasolini, Gardi u. a. m., deren Unter-

[1]) Francesco Bianchi (1752—1811), geb. in Cremona, schrieb über 30 Opern und war derzeit Organist und Kapellmeister an San Marco zu Venedig.

weisungen und Ratschläge er gern hörte, stand er in freundschaftlichem Verkehr, und hier dürfte auch die Quelle seiner späteren außergewöhnlichen Bildung zu suchen sein.

Und so war es bei dem Talent und der Tatkraft dieses selten begabten Mannes kein Wunder, wenn seine künstlerischen Fähigkeiten auf dem zu jener Zeit noch wenig gepflegten und beachteten Kontrabaß eine Höhe erreichten, die niemand vorher auch nur geahnt, geschweige denn hätte erwarten können. Sein Ruhm und sein Ansehen verbreitete sich in immer weitere Kreise, ja selbst bis in das Ausland. Anerbieten, besonders von den Höfen in Moskau und London, wurden immer dringender und verlockender, aber Dragonetti wollte seiner Vaterstadt, die ihn einst nicht nur dem Elend entrissen hatte sondern ihn jetzt auch als Künstler und Mensch ehrte und bewunderte, nicht untreu werden, und so lehnte er trotz vielfachen Zuredens seiner Freunde alle Einladungen ab. Diese Treue lohnten ihm die Prokuratoren der Republik Venedig, indem sie ihm zu seinem immerhin schon ansehnlichen Gehalte noch jährlich fünfzig Dukaten bewilligten und, was den Künstler wahrhaft glücklich machte, ihm einen Kontrabaß von Gasparo da Salò schenkten, den der Brescianer Meister einst für die Mönche des St. Petrus-Klosters angefertigt hatte. In dem Werke Caffis „Storia della musica Sacra nella già Capella Ducale di S. Marco in Venecia" wird über diesen Beschluß der Prokuratoren wie folgt berichtet: „Da die für das Ansehen der Kapelle immer eifrigst bemühten Prokuratoren gehört haben, wie man Unterhandlungen gepflogen hat, um Dragonetti in ausländischen Diensten zu verpflichten, schrieben sie für ihn am 13. Dezember 1791 folgendes durchaus außergewöhnliche Dekret: Indem der Großbaßgeigenspieler Domenico Dragonetti durch seine ausgezeichnete Geschicklichkeit, und weil er auf vorteilhafte Stipendien in London und Moskau verzichtete, um die Markus-Kapelle nicht zu verlassen, die Gunst der Republik verdient, so werden ihm 50 Dukaten zugewiesen. Dieses soll aber nicht für andere als Beispiel gelten."

Und es war tatsächlich in der Markus-Kapelle die erste und letzte Ausnahme.

Einen Kontrabaß von Gasparo da Salò sein eigen zu nennen, hieß für Dragonetti den reichsten Schatz der Welt besitzen.

Ob nun die von Georg Hart (The Violin, London) berichtete Anekdote geschichtlich ist oder nicht, so wäre es gewiß nicht zu verwundern, wenn Dragonetti — als er kaum von den Prokuratoren den Schrankschlüssel erhalten hatte und nun auch das Instrument selbst besitzen wollte[1]) — nachts, ohne Wissen der Mönche, in die Klosterkirche eindrang und, dort den Kontrabaß ergreifend, in ihn die unerschöpfliche Quelle seiner Empfindung ergoß, während die Töne des Instrumentes laut in den Klostergängen bis zu den Zellen der sich zur Ruhe begebenen Ordensmänner widerhallten. Der englische Schriftsteller erzählt, daß jene Mönche, die von dem plötzlichen Lärm geweckt wurden, der ihnen aus dem Innersten der Erde hervorzukommen schien, meinten, es wäre dies ein Geräusch oder eine Drohung der bösen Geister. Nachdem sich die erschrockenen Männer gegenseitig verständigt hatten, stiegen sie eilig die Treppe hinab, um sich in die Kapelle zum Gebet zu begeben. Doch je mehr sie sich der Kapelle näherten, desto schrecklicher wurden die „Crescendos", und um so größer wurde auch in ihnen das Zittern der Furcht.

[1]) Das Instrument war damals der Obhut der Mönche des St. Petrus-Klosters anvertraut, die es in einem verschlossenen Schranke in dem Chor ihrer Kirche verwahrten, obgleich es schon Eigentum der Republik Venedig geworden war. Eine andere Lesart wieder sagt, daß Dragonetti das Instrument von den Benediktiner-Nonnen, die damals schon im Kloster von St. Petrus waren, geschenkt erhalten habe.

Trotzdem machten sie sich gegenseitig Mut, sperrten die Tür auf und . . . . . wie groß war ihr Erstaunen, als sie in dem Halbdunkel des Chores jene besessene Menschengestalt wahrnahmen, die, ganz vertieft in die Ausführung einer außergewöhnlich fantasievollen Stelle, sich wie ein Wahnsinniger oder ein in Wut geratener Kämpfer, im Handgemenge mit dem „Gasparo da Salò", hin- und herbewegte. Vielleicht glaubten einige in dieser Gestalt gar den Komponisten der „Teufels-Sonate", Tartini, zu erblicken, der in den Kirchenchor eingedrungen sei, um an die Stelle seiner Geige den Kontrabaß des Brescianer Meisters zu setzen.

Mit einem solchen Instrument ausgerüstet, widmete sich Dragonetti immer eifriger dem Studium und suchte die verborgensten Geheimnisse seiner Kunst zu ergründen. Endlich hatte der Meister ein Werkzeug oder vielmehr ein Wesen gefunden, mit dem er sein Genie verbinden, dem er seine ganze Begeisterung, sein übervolles Künstlerherz weihen konnte. Ein unauflösliches Band bestand nunmehr zwischen ihm und seinem neuen Ruhmesgefährten, dem „Gasparo da Salò". Der Name Dragonetti, der schon bis dahin mit Achtung und Bewunderung genannt wurde, wuchs nun zu immer höherem Ansehen und Glanz empor.

Außer seiner Tätigkeit im Kirchenorchester und den Theatern spielte der Meister auch in den Sälen der alten Patrizierfamilien, zu deren prächtigen, aristokratischen Gastmählern und Festen er seiner Kunst halber stets als einer der willkommensten Gäste geladen wurde[1]).

Ein Genie wie er durfte übrigens nicht für immer an den Kreis einer einzigen Stadt gebunden sein, sei sie auch die stolze und freie Königin des Adriatischen Meeres, und so gab denn Dragonetti den Vorstellungen seiner Freunde Bertoni und Cimador nach, die ihn drängten, den immer häufigeren, dringenderen und schmeichelhafteren Einladungen der Hauptstädte Europas Folge zu geben, und ging im Jahre 1794 nach London.

Die Prokuratoren von San Marco selbst hatten sich den wiederholten Bitten dieser Stadt nicht mehr verschließen können und gestatteten dem Meister, seine Reise im September des genannten Jahres anzutreten, indem sie versprachen, ihm seine Stelle in der Basilika eine Zeitlang freizuhalten.

Wie groß der Verlust Dragonettis in Venedig empfunden wurde, geht am besten aus den Worten eines der damaligen größten Meister Venedigs hervor: „Das Orchester des Fenice-Theaters ist nicht mehr dasjenige von früher. Wir sind nicht mehr wir, uns fehlt Dragonetti, der Eckstein."

London besonders war damals der Sammelpunkt und das Eldorado aller Künstler und Virtuosen. Außer der Oper stand das Virtuosentum in hoher Blüte. Und so fand Dragonetti für seine Kunst einen Boden vorbereitet, in dem sein Aufwärtsstreben immer neue Nahrung fand. In der Vollkraft seiner Jahre, erst 31 Jahre alt, betrat er den Boden Englands, das von nun an seine zweite Heimat wurde, und wo er nach 50 Jahren auch sein Leben beschließen sollte. In London angekommen, wurde ihm bei seinem Auftreten eine so herzliche und begeisterte Aufnahme zuteil, daß er sich entschloß, hier an der Themse mit seinem „Gasparo da Salò" seinen ständigen Aufenthalt zu nehmen.

---

[1]) „Ich möchte hoffen, daß Ihr nicht verschmäht, einen der nächsten Abende in mein Haus zu kommen", sagte eine Venezianer Dame zu Dragonetti, die ihn bei einem Künstler-Rendezvous im Palaste einer ihrer Freundinnen bewundert hatte. — „Soll ich mit Vater Violon kommen?" antwortete ihr der Meister. — „Selbstverständlich; und auch mit dem Bogen, seinem Sohne!" fügte die Dame hinzu.

Einer Episode aus der Londoner Zeit unseres Meisters muß hier gedacht werden, und zwar ist es die Herausforderung G. B. Viottis[1]), aus der Dragonetti als ein Wunder an Geschicklichkeit, als einer der größten Künstler hervorging. Über diese Begebenheit schreibt Caffi in einem Briefe an Tomaso Locatelli:

„Als Dragonetti zum ersten Male mit dem berühmten Violinisten Viotti in London zusammentraf und von ihm hörte, daß er einige Duette für zwei Violinen komponiert hätte und sich anschicke, diese in einem öffentlichen Konzerte zur Aufführung zu bringen, bot er sich ihm entschlossen als Mitspieler für die zweite Stimme an. Viotti nahm das Anerbieten an und bestimmte den Tag der Probe, selbstverständlich in der Annahme, es hier mit einem Violinisten zu tun zu haben, denn er kannte noch nicht das Phänomen des „mano mostro“ (Hand-Ungeheuer).

Zur bestimmten Zeit verfügte sich Viotti mit einer Notenrolle unter dem Arm zur Probe, ordnete und teilte die Stimmen aus und erwartete das Eintreten seines Mitspielers. Dieser ließ denn auch nicht lange auf sich warten, schleppte aber seinen schweren Violon mit sich! — Da sich Viotti dadurch gefoppt glaubte, fuhr er ihn wütend an: „Was soll dieser Scherz!?“ Doch Dragonetti antwortete lachend: „Es ist kein Scherz; dies hier“, auf seinen Kontrabaß zeigend, „ist meine Geige“, und ernst werdend: „Lassen Sie uns probieren, und wird es Ihnen nicht angenehm sein, so werden wir aufhalten.“

Sie spielten, und Viotti war außer sich! Er wechselte sogar die Stimme und hörte Dragonetti die erste Stimme spielen. Darauf neue Verwunderung. Schließlich einigte man sich, das Konzert zusammen zu geben, und es wurde veröffentlicht, daß Viotti seine neuen für zwei Violinen komponierten Duette aufführen würde, in denen Dragonetti mit seinem Kontrabaß als Partner mitwirken sollte.

Das Resultat dieses Konzertes war so glänzend, daß die zwei verdienstvollen Männer mit großem pekuniären Nutzen das Konzert mehrere Male wiederholten und auch die Stimmen gegenseitig wechselten.“

Alles war überrascht durch diese Meistertat Dragonettis, und niemand konnte es erklären, wie eine derart unerhörte Leistung auf dem Kontrabaß überhaupt nur möglich war.

Dragonetti selbst beschrieb seinem Freunde Caffi bei seiner späteren Anwesenheit in Venedig diesen Triumph ausführlich, und in den lebhaftesten Farben schilderte er ihm sein erstes Zusammentreffen mit Viotti, die darauffolgenden Konzerte, die Verwunderung der Orchestermitglieder und den Beifall des Publikums, während es seinen Ausführungen, seinen Doppelgriffen, der bunten Hartnäckigkeit in den Harpeggien und all den übrigen Wundern lauschte.

Dragonetti wußte sehr wohl, daß er einen großen Teil seiner Erfolge seinem „Gasparo da Salò“ verdankte, und mehr als einmal hat er diesen treuen Freund auf offener Bühne nach seinen Vorträgen angesichts des applaudierenden Publikums an seine Brust gedrückt, geküßt und ihn mit den zugeworfenen Blumenspenden geschmückt, so auch ihm den schuldigen Teil des Triumphes überlassend.

Die Liebe zu seinem Salodianer gab es auch nie zu, sich von ihm für irgendeine Kaufsumme zu trennen. Eines Tages bot ihm ein Sammler alter Instrumente eine fabel-

[1]) Giovanni Battista Viotti (geb. 23. Mai 1753 zu Fontanetto in Piemont, gest. 3. März 1824 in London) bereiste seit 1780 als einer der hervorragendsten Violinspieler seiner Zeit so ziemlich ganz Europa. Er war Akkompagnateur der Königin von Frankreich und seit 1789 Direktor der „Italienischen Oper“ in Paris. 1792 in London, kehrte er 1801 nach Paris zurück, wo er dann später (1819) die Direktion der „Großen Oper“ übernahm und bis 1824 führte.

hafte Summe und einen anderen ausgezeichneten Meister-Kontrabaß an, wenn er ihm seinen „Gasparo“ abtreten würde. Doch unwillig zuckte Dragonetti die Achseln und antwortete in seinem Venezianer Dialekt:

„No' ghe bezzi, no ghe xe sterline che basta per pagare 'l me violon: no sia mai che mi faza sto torto al mi Gasparo, al lu che 'l m' ha fato tanto onor.“

(Es gibt kein Geld, keine Pfunde Sterling, die genügen, meinen Violon zu bezahlen; es sei nie, daß ich meinem Gasparo dieses Unrecht zufüge, ihm, der mir so viele Ehre verschaffte!)

Auch früher schon hatte er den ansehnlichen Betrag von 20,000 Lire für sein Instrument zurückgewiesen.

„Was wäre aber, wenn dir schließlich dein Gasparo gestohlen oder verbrennen würde?“ fragte ihn einmal ein Freund, ein italienischer Tonkünstler. „Dann“, antwortete Dragonetti, „wäre es, als sei ich gestorben, ich würde fürs ganze Leben trauern, den Bogen zerschlagen, und kein Mensch in der Welt würde mich je wieder veranlassen können zu spielen.“

Nur einmal kam Dragonetti, seitdem er seinen Aufenthalt in London genommen hatte, nach langer Abwesenheit wieder nach Italien, um seine Vaterstadt Venedig wiederzusehen; doch war dieses gerade zu jener Zeit, als ganz Oberitalien in französischen Händen war, und durch die übermäßige Polizeistrenge und des politischen Verdachts halber, der damals auf jedermann ruhte, der aus England kam, geschah es, daß Dragonetti einige Tage nach seiner Ankunft verhaftet und für einige Stunden hinter Eisengittern wie in einem Gefängnis unter der „Scala di Giganti“ (Riesentreppe) gefangen gehalten wurde. Nachdem er dann als „lästiger Ausländer“ nach der Grenze abgeschoben war, durfte er sich wieder nach London begeben, doch in der steten Erinnerung an dieses unliebsame Intermezzo dachte unser Meister nun nicht mehr daran, nach der alten Heimat zurückzukehren. Er hatte sich nämlich eine Zeitlang mit der Hoffnung getragen, später einmal seine Tage in ihr zu beschließen und in einem Institut, das sein Freund Caffi mit anderen Venezianer Tonkünstlern zu gründen beabsichtigte, den Kontrabaß-Unterricht zu erteilen.

Sein Venedig aber vergaß er trotz allem nicht, und in seinem Testamente gedachte er der Kapelle von St. Markus und der Armen der Stadt. Diese nahmen an dem ansehnlichen von ihm hinterlassenem Vermögen teil, und jene erhielt als Vermächtnis das kostbarste Gut seines Lebens, den „Gasparo da Salò“, den er zwei Menschenalter hindurch gespielt hatte.

Ein schätzbares Licht werfen die Bestimmungen von Dragonettis letztem Willen auf seinen Charakter, von welchem Dokument, das mit dem Datum vom 6. April 1846 ausgestellt war, die drei in ihm genannten Testamentsvollstrecker J. B. Heath, Vincent Novello und Graf Pepoli je eine amtlich bescheinigte englische Übersetzung des italienischen Originals erhielten.

Die erste Klausel dieses Testaments lautet:

„Ich hinterlasse als Geschenk Sr. Gnaden dem Herzog von Leinster alle Kupferstiche und Kunstsachen mit ihren wertvollen Rahmen und Glasuren, die in dem Zimmer sind, dessen zwei Fenster in den Leicester Square sehen und das mir als Empfangszimmer diente. Ich ersuche Se. Gnaden, den vorerwähnten Herzog von Leinster, mit diesen Kunstsachen ein Zimmer seiner beiden Schlösser auszustatten, und in dieser

Absicht füge ich auch die Möbel des obenerwähnten Zimmers als Geschenk hinzu und bitte den Herzog, dieselben anzunehmen."

Auch hinterließ Dragonetti dem Herzog 24 Ansichten von Venedig und sein Porträt von Pellegrini mit der Bitte, mit diesen 25 Bildern einen Saal zu schmücken.

Die Herzogin erhielt für sich eine Nadel mit Smaragd und Diamanten — „die Nadel, welche ich gewöhnlich trug".

Der Testator, der ein eifriger Büchersammler war, hinterließ dem Grafen Pepoli seine Bibliothek. Seine Partituren der modernen Opern, geschrieben um 1800, kamen nach der „Italian Opera" (Haymarket) und die älteren Opern nach dem Britischen Museum; alle andere Vokalmusik wurde das Eigentum des Vincent Novello. Die Instrumentalmusik wurde dem Violinisten George Pigott vermacht.

Die nächste Klausel betrifft die ansehnliche Sammlung von wertvollen Musikinstrumenten hervorragender Meister, über die der alte Künstler verfügte. Der Herzog von Leinster erhielt die sehr große Kontrabaßgeige von Gasparo da Salò, die Dragonetti ihm einige Jahre vorher geliehen hatte. Dann ein interessantes Vermächtnis von wertvollen Violinen.

„Ich hinterlasse die Violine, die von Stradivarius gemacht ist und einst von Paganini gespielt wurde, Miß Teresa Milanolli, der Violinistin, und ich vermache desgleichen ihrer jüngeren Schwester, Maria Milanolli, die auch Violinistin ist, als Geschenk meine Geige, die Gasparo di Salò gemacht hat."

Den berühmten Tonkünstler Camillo Sivori ließ Dragonetti aus der Sammlung seiner Instrumente von Amati frei eine Violine wählen. Eine andere Amati bekam Joseph Tolbecque, eine Bratsche von Gasparo da Salò ein Kunstfreund, Mr. Broms, und einen Amati-Kontrabaß Mr. Appleby. Mr. Salomon, dessen Identität das Testament nicht weiter angibt, erhielt einen Kontrabaß von Gasparo da Salò und der Violinist Hill eine Amati-Bratsche. Eine besondere Klausel führt uns einen berühmten Namen an:

„Ich habe die Freiheit, Ew. Königl. Hoheit Prinz Albert zu ersuchen, zu geruhen, mein großes Violoncello, das dem berühmten englischen Sänger Bartleman gehörte und dasselbe Instrument ist, auf dem ich in Anwesenheit Ew. Königl. Hoheit im vorigen Jahre auf dem Konzert für alte Musik (Ancient Music), als Ew. Königl. Hoheit Leiter desselben war, spielte, anzunehmen."

Jeder der folgenden Professoren für Violoncello erhielt ein wertvolles Instrument dieser Gattung: Hausmann, Pillet, Rousselot, Hancock, Lucas und Rob. Lindley (Lindner).

Eine weitere Verteilung von wertvollen Violinen, die außer den bereits angeführten das Testament noch enthält, steht wohl beispiellos da. Dragonetti verfügte:

„Ich hinterlasse als Geschenk jedem der folgenden Professoren eine Violine" — und nach Anführung der Namen fügte er hinzu: — „diese Violinen sollen von denen genommen werden, die ich noch habe, und ganz nach Belieben meiner Testamentsvollstrecker unter den obengenannten Professoren des Orchesters des Königl. Theaters der Italienischen Oper in London[1]) verteilt werden."

Unter den Vermächtnisnehmern dieser Klausel waren: Griesbach, Ella, Thirwall, Roosey, Goffrie, Pigott, Harpner, Doyle, Blagrove, Perry und Viotti Collins. Die Zahl der so verteilten Violinen war 25! Auch sind die Bratschenspieler bedacht, und sechs von ihnen erhielten jeder eine Violine. — Auch in anderen Klauseln zeigt sich Drago-

[1]) Dasselbe Institut, dem auch Dragonetti angehörte.

netti, der, wie gesagt wird, in Geldangelegenheiten ziemlich zugeknöpft war, zum Austeilen geneigt. Daß Dragonetti auch ein Verfechter für Reinheit in musikalischen Kompositionen resp. im Kopieren von Originalkompositionen war, beweist nachstehende Klausel seines Testamentes:

„Ich hinterlasse meinem Freunde, Sign. Cipriani Potter, Professor der Musik, 2 bonds of old Portuguese Stock oder Zinsen im Werte von jährlich 10 Pfund Sterling unter der Bedingung, daß der vorerwähnte Sign. Cipriani Potter ein halb Dutzend von mir komponierte Solostücke für den Kontrabaß und Pianoforte, ohne eine Note seinerseits zu ändern oder hinzuzufügen, freundlichst annimmt."

Eine andere Klausel:

„Ich hinterlasse Mr. Beale, Musikverleger in der Regentstreet, alle handschriftlichen Tonstücke, von mir komponiert, und die Potpourris unter der Bedingung, sie sorgfältig abzudrucken."

Über seinen über alles geliebten Gasparo da Salò testierte der große Künstler in folgender Weise:

„Ich hinterlasse der Fabbriceria (Kirchenvorstand) von San Marco zu Venedig meinen berühmten Kontrabaß, von Gasparo da Salò hergestellt, welcher derselbe ist, den ich immer bei öffentlichen Musikaufführungen und kirchlichen Hochämtern gebrauchte. Ich beabsichtige, und es ist mein Wille, daß der obengenannte Kontrabaß, nun von mir der oben erwähnten Fabbriceria von San Marco zu Venedig gestiftet, bei dem feierlichen Gottesdienste von dem ersten Kontrabassisten gespielt wird, der dem Orchester angehört. Die Fabbricieri (Kirchenvorsteher), welche gegenwärtig die obengenannte Fabbriceria bilden, der ich diesen berühmten Kontrabaß hinterlasse, werden gebeten, dieses Geschenk zu den von mir ausgedrückten Bedingungen anzunehmen. Ich wünsche, daß meinen Testamentsvollstreckern das Recht zustehe, sich nach ihrer Meinung über ein sicheres Mittel zu einigen, den erwähnten Kontrabaß nach Venedig zu schaffen."

Nach dem Ableben Dragonettis wurde seinem Wunsche entsprechend eine Einigung zwischen den Testamentsvollstreckern und dem Kirchenvorstande von San Marco erzielt und verfügt, in welcher Weise das Instrument am sichersten nach Venedig zu überführen sei.

Der interessante Frachtbrief darüber lautet:

„Durch Gottes Gnade, von Heath, Furse & Co. eingeschifft und gut verpackt auf dem guten Schiff „Clio" benannt, dessen Herr nach Gott für diese Reise John Massam ist, gegenwärtig in der Themse verankert und durch Gottes Gnade nach Triest und Venedig bestimmt: — Eine Kiste enthaltend Double Bass Viol. — Da sie bezeichnet und nummeriert ist, wie am Rande (An die Herren Fabbricieri der Basilika von San Marco zu Venedig), so wird sie gut verpackt und in derselben guten Ordnung in dem obengenannten Hafen von Venedig ausgeladen. Ausgenommen Gottes Wille etc.

London den 28. April 1847.

gez. John Massam."

Die Kiste mit dem Instument traf am 17. Juli 1847 in Venedig ein, und der Kirchenvorstand setzte den Kapellmeister der Basilika davon mit den folgenden Worten in Kenntnis:

„Da der berühmte, von dem Konzertisten Dragonetti der Fabbriceria gestiftete Contrabaß hier aus London eingetroffen ist und uns am Montag überwiesen werden

wird, so möchte die Fabbriceria, daß derselbe Contrabaß, gelegentlich der großen Leichenfeier von Soldini gehört werden könnte, umsomehr, da bei der Kapelle tüchtige Professoren eines solchen Instrumentes sind, der Ausgezeichnetste unter ihnen sollte gewählt werden."

Das seit 1847 unter Obhut des Direktors der St. Markus-Kapelle gestellte Instrument wird sorgfältig in seiner originalen, sehr starken Kiste verschlossen verwahrt; es befindet sich auch heute noch im besten Zustande (siehe photographische Wiedergabe) und wird, dem Wunsche des Testators gemäß, bei gelegentlichen feierlichen Musikaufführungen in der Basilika von St. Marco gespielt.

Nicht ganz mit Unrecht betrachten die Engländer Dragonetti als einen der Ihrigen, denn wie er selbst fest mit allen seinen Wünschen dort wurzelte, ist er bis heute dort nicht vergessen, nachdem er nach seinem am 16. April 1846 in seiner Wohnung am Leicesterplatz erfolgten Tode in St. Mary of Moorfield zur letzten Ruhe gebettet liegt.

Der 83jährige Künstler schlummerte hinüber, ohne, soviel er wußte, überlebende Verwandte zu haben[1]). Aber er ließ Erkundigungen einziehen und ordnete an, daß, wenn ein naher Verwandter aufzufinden sei, er dann Universalerbe sein sollte. Da sich aber niemand meldete, wurde das Erbe, wie schon angeführt, den Armen der beiden Kirchspiele St. Markus und St. Simon ausgekehrt.

Dragonetti war von großer und schöner Gestalt. Er hatte ein durchaus ungezwungenes und angenehmes Wesen, doch war er wie fast alle hervorragenden Menschen nicht frei von Eigenheiten. Er, der nie verheiratet war, dem man auch keine galante Abenteuer nachsagen kann, hatte zum Beispiel eine besondere Vorliebe für schön gekleidete Puppen, mit denen er wie ein Kind spielen konnte. Auch seinem „Carlo" war er sehr zugetan, und er bestand stets darauf, daß dieser Hund bei ihm im Orchester sei. Wie einst von seinem Zeitgenossen Nicolo Paganini, so ging auch von Dragonetti ein Fluidum aus, das alles in den Bannkreis seiner Person fesselte. Selbst aus dem Volke hervorgegangen, wurzelte er mit seiner ganzen Kraft in ihm, und wie er das Volk, so verstand dieses auch ihn. Andererseits gingen aber Dragonettis Verbindungen, wie es ja auch sein Testament zeigt, bis in die höchsten Gesellschaftskreise, in denen der Künstler sich als Gleicher unter Gleichen zu bewegen wußte.

Das Geheimnis der unerhörten Leistungen Dragonettis glaubte nach vielem Staunen und Bewundern endlich Caffi gefunden zu haben, das er außer in den seltenen Geistesgaben und eines musikalisch groß veranlagten Empfindens, in keiner anderen Weise zu erklären vermochte, als unter Hinweis auf die physisch einzig seltene Bildung und Organisation der linken Hand Dragonettis, die dem Meister den Beinamen „mano mostro" eintrug.

Caffi weiß noch zu berichten, daß Dragonetti auf eine nichts weniger als bequeme Saitenlage hielt. „Durch die Höhe des Steges", so schreibt er, „hoben sich die Saiten beinahe um das Doppelte der gewöhnlichen Höhe vom Griffbrett ab. Andere Spieler, die das gleiche probieren wollten, endeten damit, daß ihnen das Blut aus den Fingern spritzte".

Über den Bogenstrich Dragonettis schreibt Caffi: „Dieser füllte das Theater mit einem so präzisen, vollen und sonoren Ton, den man von niemand anders als ihm vernahm.

---

[1]) Eine verheiratete Schwester unterstützte Dragonetti durch eine jährliche Rente bis zu ihrem Tode (1843).

Hörte man einen Orchestereinsatz, so konnte man, ohne hinzusehen, sagen, „Hier ist Dragonetti oder hier ist er nicht". Er verstand es, das Orchester mit seinem schweren Instrumente dahin zu lenken, wo er es haben wollte.

Das Geheimnis einer besonderen Art des Flageolettspiels (vom Verf. als das „italienische" Flageolett bezeichnet, siehe II. Teil) ist von Dragonetti jedenfalls zuerst entdeckt und auch in seiner höchsten Vollendung angewendet worden. Nur so läßt sich sein Spiel, das nach gewöhnlichen Begriffen vom Kontrabaßspiel geradezu unfaßlich erscheint, erklären. Für diese Annahme sprechen in allererster Linie Dragonettis Art, auf übermäßig hoch liegenden Saiten zu spielen, sowie die kräftige Besaitung des Instrumentes, die ein festes Durchdrücken in den hohen und höchsten Lagen direkt unmöglich machen, oder, wenn die physischen Kräfte wirklich dazu vorhanden wären, die Gefühlsnerven in den Fingern völlig abstumpfen müßten. In zweiter Linie spricht hierfür auch das nur auf gewisse Töne beschränkte Natur-Flageolett, das z. B. Viotti bei der Abfassung seiner Violin-Duette gewiß nicht berücksichtigt hat und auch nicht berücksichtigt haben konnte, das aber dennoch von Dragonetti ausgeführt wurde. Ebenso auch die Violoncellopartien in Beethovens Streichquartetten, die von Dragonetti ebenfalls in der Originaltonhöhe interpretiert wurden. Daß dieses Flageolett bis auf den heutigen Tag für fast alle noch ein Geheimnis bleiben konnte, ist wohl auf die täuschende Handstellung wie bei dem Daumenaufsatz, von dem es nur bei scharfem Hinsehen zu unterscheiden ist, zurückzuführen.

Konzertreisen hat Dragonetti im Gegensatz zu Bottesini nur wenige ausgeführt, doch sehen wir den greisen Meister noch ein Jahr vor seinem Tode, 1845, bei der großen Beethoven-Feier in Bonn mitwirken[1]), wo er in der Aufführung der C moll-Symphonie (V.) Führer der 13 Kontrabässe war[2]).

Dragonetti hatte nie die Absicht, den Kontrabaß seiner eigentlichen Sphäre, dem Orchester, zu entfremden. Sein ganzes Leben und Wirken als Orchesterspieler und Virtuose zeigt deutlich, welche Grenzen er dem Kontrabaß zu ziehen wünschte, und auch in diesem Punkte mag er allen denen vorbildlich sein, die sich etwa mit anderen Plänen tragen sollten.

Es ist vielfach die Meinung ausgesprochen worden, daß Dragonetti u. a. auch eine Methode für den Kontrabaß geschrieben haben soll, doch ist es trotz aller Nachforschungen bisher nicht möglich gewesen, über diese sowie über seine Solostücke etwas in Erfahrung zu bringen. Es ist aber zu hoffen, daß diese Anregung genügen wird, einige Klarheit zu schaffen, könnte man doch dann Positives über das Wesen seines Spieles aufstellen.

Schließen wir unsere Biographie mit den Worten Joseph Bennets, der in seinem Aufsatze: „Ein berühmter Kontrabassist" wie folgt schreibt:

> „Die meisten von uns haben Bottesini in Erinnerung, und seine vollendete Technik, mit der dieser ausgezeichnete Künstler und weit berühmte Mann sein Instrument leicht zu den Höhen der Geigenmusik emporsteigen ließ. Aber der vorbildliche Kontrabassist ist und bleibt Domenico Dragonetti."

---

[1]) Nach Fleming (The Fiddle Fancier's Guide—London, Haynes, Fouche & Co., Seite 308) wurde Dragonetti 90 Jahre alt, und sandte infolge des hohen Alters seine Schüler nach Bonn.

[2]) Hector Berlioz schreibt in seinen „Soirées de l'orchestre": „Ich habe das Scherzo in der V. Symphonie von Beethoven noch nie mit solcher Kraft und Vollendung gehört."

Giovanni Bottesini.

Es soll nicht die Absicht sein, hier eine eingehende Lebensbeschreibung dieses großen Meisters zu bringen, sondern es können und brauchen hier nur die wichtigsten Daten aus diesem reichbewegten Leben gegeben zu werden, und das um so mehr, als noch viele Begebenheiten frisch in aller Gedächtnis leben. Und wie viele mögen noch unter uns weilen, die, wie der Verfasser dieser Zeilen selbst, noch den hohen Vorzug genossen haben, Bottesini von Angesicht zu Angesicht gesehen und seinem Spiele gelauscht zu haben.

Alles, was bisher über Bottesini geschrieben worden ist, ist mehr oder weniger einseitig gefärbt. Vielleicht werden diese Zeilen manchen noch lebenden Zeitgenossen des großen Mannes veranlassen, aus dem Schatz seiner Erinnerung zu erzählen und auf diese Weise sein Scherflein dazu beitragen, der Nachwelt ein lückenloses Bild dieses Lebens hinterlassen zu können. Bottesini, der in seiner fast fünfzigjährigen Künstlerlaufbahn als ein rechter Bohème die Welt durchstreifte, und außer in den kurzen Saisons, während welcher er als Kapellmeister an Theatern tätig war, nirgends einen festen Wohnsitz nahm, macht es dem Biographen fast unmöglich, ihm auf allen seinen Fahrten zu folgen und ein einwandfreies Bild aller Geschehnisse zu entrollen, da er auch nicht die mindesten Aufzeichnungen hinterlassen hat.

Geboren wurde Giovanni Bottesini am 24. Dezember 1821 zu Crema in der Lombardei als der Sohn von Pietro Bottesini und seiner Ehefrau Maria, einer geborenen Spinelli. Der Vater, selbst ein Musiker, war ein geschätzter Klarinettist und ein wenn auch nur wenig bedeutender Komponist bescheidener Musikstücke. In seinem siebenten Jahre wurde der kleine, aufgeweckte Giovanni zur Erlernung des Geigenspiels einem Onkel mütterlicherseits, Namens Cogliati, übergeben, einem Geistlichen und zugleich erstem Violinisten des Orchesters der Kathedrale zu Crema, in dessen Obhut er bis zu seinem 13. Jahre blieb. Während dieser Zeit mußte er im Kirchenchor als Sopransänger mitwirken und bei gelegentlichen Musikaufführungen die Pauke bedienen.

Im Jahre 1835 bewarb sich Pietro Bottesini für seinen Sohn um eine der gerade erledigten Freistellen am Mailänder Konservatorium. Aus der ihm gebotenen Wahl zwischen den zwei Freistellen, Fagott und Kontrabaß, entschied sich der junge Giovanni für diesen, und nach erfolgter sorgfältiger Prüfung trat er in die Unterrichtsklasse Luigi Rossis ein. Der überaus rege Geist des jungen Schülers fand aber nicht genügend Nahrung im Studium des Kontrabasses allein, und so legte sich Bottesini denn, geleitet von seinen Lehrern Piantanida, Ray, Bassily und Vaccay auch mit Eifer auf dasjenige des Klavierspiels, der Musiktheorie und der Komposition. Den vorgeschriebenen sechsjährigen Kursus machte Bottesini in nur vier Jahren durch, so daß er bereits im September 1839 das Konservatorium verlassen konnte, geehrt durch eine Gabe der Direktion im Betrage von 300 Franken. Für dieses Geld zusammen mit weiteren 600 Franken, die

ihm von einem sich für ihn interessierenden Verwandten, Racchetti, bei dieser Gelegenheit zuteil wurden, erwarb er sich den vortrefflichen „Testori", der ihn von nun an stets begleitete und alle seine Triumphe und Ehrungen als treuer Gefährte mitfeierte.

Das Verlassen des Konservatoriums bedeutete für Bottesini aber nicht den Abschluß seines Studiums überhaupt, sondern er widmete sich diesem mit stets neuer Kraft und bereitete sich gleichzeitig auf sein erstes öffentliches Auftreten vor, das denn auch im „Teatro Comunale" seiner Vaterstadt Crema stattfand. Ein großer, herrlicher Erfolg krönte diesen ersten Versuch, und hierdurch ermutigt, unternahm der junge Künstler eine von beispiellosen Kundgebungen begleitete Kunstreise durch ganz Italien, in allen Haupttheatern des Reiches, einschließlich des berühmten „Scala"-Theaters in Mailand, als Solist mit seinem „Testori" auftretend. Er ging dann nach Wien, nachdem er auf der Reise dorthin in Triest ebenfalls ein Konzert gegeben hatte. Auch in diesen beiden Städten wurde er auf das großartigste gefeiert.

Nach diesem Abstecher ins Ausland kehrte Bottesini nach Italien zurück, um sich auch im Ensemblespiel im Orchester auszubilden und nahm zu diesem Zwecke eine Stellung als Kontrabassist, man sagt die letzte, am „Teatro Grande" in Brescia an. Dann ging er als erster Kontrabassist an das Philharmonie-Theater zu Verona und von hier aus in gleicher Eigenschaft an das „Teatro San Benedetto", das jetzige „Rossini-Theater" zu Venedig. Hier lernte er Giuseppe Verdi kennen, und eine innige Freundschaft verband von nun an die beiden großen Männer zeit ihres Lebens. Mit seinem Fortgang aus Venedig schließt die ungefähr vierjährige Orchestertätigkeit Bottesinis ab, und in der Folge begegnen wir ihm nur noch als reisendem Virtuosen und Orchesterdirigenten.

1846 wieder in Mailand, vereinigte sich Bottesini hier mit seinem ehemaligen Mitschüler vom Konservatorium, dem Violinisten Luigi Arditi, zu einer neuen Tournee, die in Turin begann und in Voghera infolge eines Engagements der beiden Künstler an das „Teatro Tacon" in Habana ihr Ende fand. Somit trat die Laufbahn des jungen, kaum 23jährigen Bottesini in eine neue Richtung ein, die ihn und seine Kunst der ganzen Welt zuführte und seinem Namen in drei Erdteilen, Europa, Amerika und Afrika, Ruhm und Ansehen verschaffte.

In Habana wirkte Bottesini auch als Dirigent der Oper, und hier war es auch, wo er sein erstes Bühnenwerk schrieb (1847). Dieses, eine zweiaktige Oper, „Cristoforo Colombo", der ein spanisches Libretto zugrunde liegt, errang auf jener Bühne einen uneingeschränkten Erfolg. Bis zum Jahre 1848 blieb der Meister in Habana und unternahm von dort aus häufig Reisen nach den Vereinigten Staaten und Mexiko, stets begleitet von seinem „Testori".

Von Amerika aus ging Bottesini zum erstenmal nach England und spielte in London im Juni 1849 in der Exeter Hall. Auch unter Sir Michael Costa in der „Philharmony Society" ließ er sich hören und wurde dann für eine Reihe von Konzerten verpflichtet, unter denen als die berühmtesten die Promenadenkonzerte in der „Drury Lane" zu nennen sind. Nachdem Bottesini dann noch die Provinzen Englands bereist hatte, schiffte er sich wieder nach Amerika ein, und von nun an begann ein fortgesetztes, fast fünfjähriges ununterbrochenes Reisen von und nach der neuen und alten Welt, auf dem ihm zu folgen geradezu unmöglich ist.

1856 von der berühmten Sängerin Henriette Sontag als Kapellmeister für das „Teatro Santa Ana" in Mexiko verpflichtet, gab Bottesini diese Stellung noch im gleichen Jahre

wieder auf, um in Paris am „Théâtre Italien" die Leitung des Orchesters zu übernehmen. In dieser Stellung verblieb er ungefähr zwei Jahre. Während dieser Zeit konzertierte Bottesini auch in den Tuilerien vor Napoleon III. und seinem Hofe, und als er im Konservatorium zu Paris ein Konzert gab, wurde er hier hoch geehrt durch die Verleihung einer eigens für ihn geprägten großen silbernen Medaille mit der Inschrift: „L'Académie de musique à Mr. Bottesini", die sich jetzt im kleinen Museum des Konservatoriums zu Parma befindet.

In Deutschland war es vor allem das fashionable Baden-Baden, das den Künstler mächtig anzog und wo er gern auf längere Zeit weilte. Schon zu Ende der fünfziger Jahre kam Bottesini nach Baden-Baden, Wiesbaden und anderen internationalen Plätzen Deutschlands, und ebenso fällt in diese Zeit seine erste Tournee mit dem Impresario Ullmann, die sich auf Frankreich, Deutschland und Skandinavien erstreckte.

Baden-Baden muß als eine der Hauptstationen bezeichnet werden, die Bottesini auf seinen ruhelosen Fahrten immer wieder besuchte. Bis 1862 kam er noch als Solist allein, in den folgenden Jahren, bis 1870, zog er in der Sommersaison jedes Jahr mit der Italienischen Oper aus Paris und ihren Sternen wie Adelina Patti, Telesotti, Nautin u. a. m. als Kapellmeister nach diesem Badeorte in das neueröffnete Theater ein. Gelegentlich trat er auch noch als Solist auf und, ebenso dirigierte er die großen Konzerte im Konversationshause.

Keiner der je in Baden-Baden auftretenden Künstler ist wohl so gefeiert worden wie gerade Bottesini mit seinem Kontrabaßspiel. „Es war jedesmal ein Ereignis für Baden-Baden, wenn Bottesini auftrat", so berichtet Friedrich Schlufter[1]), ein Augen- und Ohrenzeuge, und weiter: „Von nah und fern, zu Fuß und Wagen und in vollgepfropften Eisenbahnzügen kamen die Menschen herbeigeströmt, und nie hat Baden-Baden soviel Gäste in sich beherbergt, als wenn Bottesinis Auftreten angekündigt wurde. Die Begeisterung für Paganini kann nicht größer gewesen sein, als sie Bottesini zuteil wurde."

Als im Jahre 1870 die Feindseligkeiten zwischen Frankreich und Deutschland bereits ausgebrochen waren und die deutschen Truppen sich schon an der Grenze zusammengezogen hatten, weilte Bottesini noch in Baden-Baden. Als glühender Verehrer Frankreichs glaubte auch er fest an dessen Sieg und ging schließlich, als ihm der Weg nach Frankreich abgeschnitten war, über Forbach durch den badischen Schwarzwald nach der Schweiz. In Forbach verlieh er seinen Sympathiegefühlen für die Franzosen in einer Form Ausdruck, die für ihn, sein Auftreten in Deutschland betreffend, recht verhängnisvoll werden sollte. Die Deutschen, speziell die Baden-Badener, konnten ihm seine auf deutschem Boden begangene Taktlosigkeit lange Zeit nicht vergeben, und für die dem Kriege folgenden Jahre war er hier geradezu unmöglich geworden.

Erst im Jahre 1878 kam Bottesini wieder nach Deutschland, und zwar auch dieses Mal nach Baden-Baden, wo er als Solist ein Konzert auf eigene Rechnung im Kursaal gab. Der Besuch dieses Konzertes war so schlecht, daß nicht einmal die Unkosten gedeckt wurden, und da sich Bottesini in sehr gedrückter pekuniärer Lage befand, veranstaltete die Kurdirektion ein Extrakonzert, in welchem er selbst als Solist mit einem Honorar von hundert Mark im Freien auf dem Kiosk spielte. Auch sein Auftreten im Jahre 1878 im übrigen Deutschland scheint nicht mehr den Erfolg der früheren Jahre

[1]) Siehe Friedrich Schlufter (Meister des Kontrabasses).

erreicht zu haben, was schon daraus hervorgeht, daß die Konzertreisen auch auf die kleineren Provinzstädte ausgedehnt wurden. Die rapide Entwicklung der ständigen großen Orchesterkonzerte in den größeren Städten Deutschlands, vor allem aber die durch Richard Wagner bewirkte gewaltige Umwälzung in der Musik und die dadurch hervorgerufene Auffassung in der musikalischen Kunst überhaupt, war dem reisenden Virtuosentum nicht günstig. Nach 1878 ist Bottesini in Deutschland nicht mehr aufgetreten.

Andere Lieblingsstationen für Bottesini waren außerhalb seines Vaterlandes Barcelona, Madrid und Monaco, in welchen Städten er in erster Linie als Dirigent wirkte.

Trotz der vielen und teilweise sehr ausgedehnten Konzertreisen, die sich bis nach Petersburg erstreckten, wo Bottesini vor dem Zaren Alexander II. spielte (1866), war diese Zeitperiode eine für ihn schaffensfreudige. Es entstanden die Opern: „L'Assedio di Firenze" (Paris 1857), „Il Diavolo de la Notte" (Mailand 1858), „Marion Delorme" (Palermo), „Vinciguerra" (Paris). Auch sein vielgerühmtes D dur-Streichquartett, infolge einer Konkurrenzbewerbung 1861 in Neapel geschrieben und in Florenz prämiiert, ist hier anzuführen.

Während des Krieges 1870—71 lebte Bottesini in England, wo er sich in London niederließ. Während dieser Zeit, d. h. bis zum Herbst 1871, trat er mehrfach als Solist und Orchesterdirigent an die Öffentlichkeit. Sein sechstes Bühnenwerk, „Aly Baba", eine komische Oper in vier Akten, schrieb und vollendete Bottesini ebenfalls in dieser Zeit.

Im gleichen Jahre noch ging er dann als neuernannter Leiter der Khedivischen Oper nach Kairo (Ägypten), deren Geschicke er bis zu ihrem Schlusse im Jahre 1877 in Händen hatte. Schon in der ersten Saison wurde ihm hier die Ehre zuteil, die Oper „Aïda" einzustudieren und die Uraufführung zu leiten. Meister Verdi hielt denn auch mit seinem Lobe nicht zurück, und in überaus herzlicher Weise brachte er dem Freunde seinen Dank dar.

1875 entstand in Ägypten Bottesinis bestes Bühnenwerk, die Oper „Ero e Leandro", die nach dem Textbuch von Arigo Boito geschrieben ist. Zuerst, und zwar mit einem großen Erfolg, wurde diese Oper 1879 zu Turin aufgeführt.

Man sollte nun annehmen, daß Bottesini in seiner aufregenden Tätigkeit als Operndirigent und Komponist in seinen fünfziger Jahren die Laufbahn als Kontrabaßvirtuose mit der Zeit einstellen würde. Doch weit gefehlt, nicht nur legte er häufig während des Dirigierens den Taktstock beiseite, um in einem Zwischenakt mit seinem „Testori" das Publikum zu entzücken, nein, er widmete sich auch in den Sommermonaten fast ausschließlich seinen Konzertreisen, die er bis nach Portugal, Spanien und Frankreich einerseits und auf der anderen Seite bis nach Konstantinopel ausdehnte.

1878 noch in Deutschland konzertierend, sehen wir den Künstler 1879 wieder als Orchesterdirigenten, und zwar dieses Mal am Operntheater in Buenos-Aires, und als er auf der Rückreise nach Europa auch Montevideo und Rio de Janeiro berührte, wurde er in der letztgenannten Stadt von Kaiser Dom Pedro II. feierlich empfangen.

Immer aber fühlte sich Bottesini in erster Linie als Kontrabaßvirtuose, und diese Laufbahn, der er einzig und allein seinen Weltruhm verdankt, hat er bis zu seinem 65. Lebensjahre weitergeführt. Vornehmlich war es England, bzw. London, wohin der große Meister noch oft geladen wurde.

Im Jahre 1880 vollendete Bottesini die Oper, „La Regina di Nepal", die ihre Erstaufführung ebenfalls am Königl. Theater in Turin erlebte. Außer den bereits erwähnten,

vielfach aufgeführten Bühnenwerken schrieb Bottesini noch folgende, nicht herausgegebene Opern: „Azaele“, „Cedar“, „Graziella“ und „Babele“, von denen die letzte eine komische Oper ist.

Ferner schrieb er außer vielen Gelegenheitsstücken und Solis für den Kontrabaß eine Methode für dieses Instrument und eine „Messa da Requiem“, die auf der Nationalen Musikausstellung zu Mailand im Jahre 1881 mit der goldenen Medaille ausgezeichnet und im Königl. Theater zu Turin, dieser Geburtsstätte so vieler Bottesinischer Werke, zum ersten Male zu Gehör gebracht wurde. Als letzte größere Arbeit erschien dann ein Oratorium für Solo, Chor und Orchester „The Garden of Olivet“ (Der Ölberg, Gethsemane), dem ein englischer Text von Joseph Bennet, dem noch heute lebenden, geistvollen Musikschriftsteller und Kritiker des „The Daily Telegraph“ (London), zugrunde liegt und das bei Hutschings in London verlegt ist.

Am 3. November 1888, im Alter von 67 Jahren, nahm Bottesini den ihm angebotenen Posten als Direktor des Königl. Konservatoriums zu Parma an, und als man dann gerade die ersten Resultate der von ihm an dieser Schule eingeschlagenen neuen Richtung erwartete, ereilte ihn am 7. Juli 1889 der Tod. Die Kunde hiervon rief in der ganzen Welt ein Gefühl der wahrsten und aufrichtigsten Teilnahme hervor.

Im kleinen Museum der Bibliothek des Königl. Konservatoriums zu Parma werden viele dem berühmten Meister Giovanni Bottesini gehörende Gegenstände in einer Sammlung aufbewahrt. Es sind dieses Ehrenmitgliedsdiplome verschiedener Gesellschaften und von in- und ausländischen Akademien, Orden und Ehrenzeichen („Krone von Italien“, „Santi Mauricio è Lazzaro“, „Medjedie“, „San Jago de Portugal“, „Isabella la Catolica“, „Carlos III. de España“ und der „Christusorden“), Medaillen, Taktstöcke usw., sowie viele gedruckte Musikstücke für den Kontrabaß und Klavier. Außerdem befinden sich dort eigenhändig geschriebene Partituren einiger seiner Opern und ein Porträt Bottesinis, das ein Geschenk des Bürgermeisters von Parma ist.

Bottesini war nicht nur ein gottbegnadeter Künstler, sondern auch ein edler, für alles Schöne und Gute empfänglicher Mensch. Für fremdes Unglück hatte er stets eine offene Hand, für sich selbst aber war er im höchsten Grade bescheiden und neidlos. Im Umgang liebenswürdig, war der Herzenston dieses seltenen Mannes auf den der äußersten Gutmütigkeit abgestimmt, und nicht selten war diese Gutmütigkeit und die von ihm geübte Nachsicht die Veranlassung zu einer freiwilligen oder auch unfreiwilligen Aufgabe seiner Dirigententätigkeit.

Im Gegensatz zu den Künstlern seiner Umgebung und seinen Landsleuten war er eine auffallend ruhige Natur, der z. B. seinen Beifall nur durch ein freundliches Lächeln auszudrücken pflegte. Obwohl unverheiratet, war er doch ein Freund des „Ewig Weiblichen“, wie er auch geselligen Freuden der Tafel und gelegentlich wohl auch einem Spielchen nicht abgeneigt war.

Von Natur aus groß und kräftig, ohne übermäßige Körperfülle, gebrach es Bottesini nicht an Kraft, wie er z. B. auf verhältnismäßig sehr starken Saiten bei außergewöhnlich hoher Saitenlage spielte. Sein Ton war groß, edel und seelenvoll, das Instrument von wunderbarer Klangfarbe, seine Technik leicht fließend und elegant, ohne sich je auf Kosten des wohlausgeglichenen Tones in den Vordergrund zu drängen. Seine Bogenhaltung war genau die für das Violoncello übliche, auch spielte er stets auf stark eingeölten Saiten.

Bottesini spielte nur Werke eigener Komposition. Außer dem „Gran Duo Concertant" waren es die „Puritaner-Fantasie" mit Orchester und die „Tarantella", die am häufigsten sein Programm zierten. Den „Karneval" scheint er nach 1860 nicht mehr gespielt zu haben.

Bekanntlich benutzte der Meister einen 3saitigen Kontrabaß, den er, um eine hellere Klangfarbe zu erzielen, um einen ganzen Ton höher, in die sogenannte „A"-Stimmung, einstimmte. Auch benutzte er nur das Naturflageolett am Steg (Einklangflageolett).

Seine hervorragendsten Geigenpartner im „Gran Duo" waren u. a. Vieuxtemps, Wieniawsky und vor allem der beste Schüler Paganinis, Sivori, und sein populärster Impresario Ullmann.

Die heutigen Bottesini-Spieler mag es interessieren, daß der Meister selbst in seinem „Gran Duo" an der Stelle, wo der Kontrabaß zu dem Molto cantabile der Violine die begleitenden Stakkatifiguren auszuführen hat, diese mit einer leichten Bogenführung nahm, ohne strenggenommen das vorgeschriebene weiche Stakkato anzuwenden.

Nun ruht Bottesini, der „Paganini des Kontrabaßspiels", schon lange auf dem Friedhofe zu Parma in einem gemeinsamen Ehrengrabe an der Seite des großen Paganini selbst. Das von ihm bewohnte Haus schmückte die Stadt Parma mit einer Gedenktafel. Seine Vaterstadt Crema aber weihte ihm am 13. Oktober 1901 ein herrliches Denkmal, das in erhebendster Weise eingeweiht wurde[1]). Viele Akademien, Städte und Orchesterverbände waren durch Deputationen vertreten, andere und hervorragende Persönlichkeiten hatten telegraphisch ihre Teilnahme übermittelt, und auch des großen Künstlers eigene Verwandte waren erschienen. Den großartigen Kundgebungen schloß sich im Theater ein Festkonzert an. Die Gedächtnisrede, deren Inhalt das ganze Leben des Gefeierten widerspiegelte, hielt Avv. A. Carniti.

Über das Denkmal selbst sagt die Zeitung „Il Paese" in Crema in ihrer eigens für dieses Fest erschienenen Ausgabe:

„Wie schon berichtet, ist die Arbeit Bassano Daniellis (der Schöpfer des Denkmals) ein vortreffliches Werk, wie es auch durch das jetzt allgemeine Urteil bestätigt wird, das sich dahin ausspricht, daß das Bottesini-Denkmal, bescheiden in der Größe, künstlerisch hochvollendet ist. Die mit in Hochrelief gearbeiteten Emblemen umfaßte Gedenktafel ist bis in die kleinsten Einzelheiten exakt ziseliert und trägt in bescheidener Form die einem unserer hervorragendsten Mitbürger gewidmete Inschrift:

Dem Andenken des
GIOVANNI BOTTESINI
aus Crema,
weltberühmter Kontrabassist
und vortrefflicher Komponist,
gesetzt von der Stadt
Crema,
die der Tonkunst von jeher
bedeutende Vorbilder geschenkt hat.

[1]) Die photographische Wiedergabe des Denkmals ist der Liebenswürdigkeit des Secretario Comunale Signor Carlo Bianchesi in Crema zu verdanken.

Die Gedenktafel trägt die Büste des Meisters mit ihrem lebendigen Ausdruck, den offenen Zügen und dem sinnenden Blick, wie er denen, die ihn in seiner letzten Zeit kannten, noch im Gedächtnis lebt. Die Büste ist in ihren Formen voll und in moderner Art ausgeführt und zeugt von liebevollster Hingabe des Schöpfers an sein Werk. Und so lebt der große Meister durch die geschickte Kunst des Meißels im Marmor weiter."

Gustav Láska.

Unter den heute noch lebenden Kontrabaßvirtuosen muß Gustav Láska mit an erster Stelle genannt werden.

Geboren am 13. August 1847 in Prag als Sohn eines städtischen Beamten, trat er schon früh der Musik nahe, indem er, durch seine schöne Sopranstimme dazu prädestiniert, Sonntags in der Messe sang. Er besuchte dann von 1861—1867 das Konservatorium seiner Vaterstadt, wo er unter Josef Hrabě Kontrabaß und unter Kittel und Krejči Theorie und Komposition studierte. 1867—1868 reiste er in Österreich und Sachsen, überall konzertierend, und folgte 1868 einem Ruf in die Hofkapelle nach Kassel. 1872 nahm Láska die Stellung als erster Kontrabassist in der Fürstl. Hofkapelle zu Sondershausen an, von wo aus er viele Konzertausflüge unternehmen konnte. Láska war in Sondershausen der Nachfolger des derzeit berühmten Christian Siemon (1810 bis 1872) und erhielt hier den Titel eines Fürstl. Schwarzburgischen Kammervirtuosen. Er folgte dann seiner Lieblingsidee, als Opernkapellmeister aufzutreten, wozu er in Göttingen, Eisleben, Halberstadt usw. Gelegenheit hatte, und ging hierauf (1877) als Solist des Kontrabasses nach Berlin zu Bilse. Im folgenden Jahre (1878) nahm er die Stellung als erster Kontrabassist am Hoftheater in Schwerin an, in welcher Stellung er auch gegenwärtig noch tätig ist und von wo aus er Kunstreisen unternahm, die ihn bis nach Amerika geführt haben. Gleichzeitig ist Láska auch Mitglied der Bayreuther Wagner-Festspiele. Im Frühjahr dieses Jahres erhielt er von dem Großherzog von Mecklenburg-Schwerin die Medaille für Kunst und Wissenschaft.

Obgleich die Zeit seiner höchsten Popularität die 70—80 und 90er Jahre waren, so steht der nunmehr 62 Jahre alte Künstler noch immer auf voller Höhe. Sein ehemals so bekannter Name hat seinen altbewährten Klang nicht verloren, und nur seine zurückgezogene Lebensweise läßt ihn gegen jüngere Künstler scheinbar etwas einbüßen. Láska, der seine Virtuosenlaufbahn noch nicht aufgegeben hat und im Kreise seiner Familie in seiner herrlich gelegenen Villa in Schwerin ein beschauliches Leben führt, tritt nur noch vereinzelt als Solist auf.

Sein Ton ist zwar nicht so groß, doch bestrickend schön, und seine Technik und die Intonation in jeder Beziehung vollkommen. Seine Eigenheit ist sein wirklich musikalisch schöner Vortrag, wie man ihn anders von einem so hervorragenden Musiker wohl überhaupt nicht erwarten kann.

Auch als Pädagoge genießt Láska einen wohlbegründeten Ruf.

Die von ihm geschriebenen Kompositionen und pädagogischen Arbeiten für den Kontrabaß sind nachstehende:

Kontrabaß-Schule in 2 Bänden . . . . Edit. Breitkopf & Härtel,
Konzert in 3 Sätzen mit Orchester und Klavier . . „ Kahnts Nachf., Leipzig,
Ballade und Polonaise mit Klavier . . . . „ „ „ „

3 Romanzen mit Klavier . . . . Edit. Kahnts Nachf., Leipzig,
Konzertstück für den Kontrabaß allein (ohne Begl.) „ „ „ „
5 Stücke mit Klavier . . . . Wilds Verlag, in Komm. bei Gust. Brauns, Leipzig,
Introduktion und Karneval mit Klavier . . . . . Edit. Fischer, Bremen,
2 Stücke, „Erotik" und „Wiegenlied", mit Klavier . . „ „ „
Rhapsodie und Perpetuum mobile mit Klavier . . . „ C. F. Schmidt, Heilbronn.

Im Manuskript:
Duett für Violine und Kontrabaß, Suite in 4 Sätzen mit Orchester oder Klavier, Fantasia, Fantasie-pittorico und kleinere Nippsachen für Kontrabaßsolo mit Klavier.

Weitere Kompositionen von Gust. Láska sind:
„Der Kaisersoldat", Oper in 4 Akten, zwei Symphonien und Ouvertüren für Orchester. Chorwerke für gemischte und Männerchöre, Vokal-Messen, Motetten, Gradualien, Offertorien usw.

Sonaten für Klavier, Konzert-Mazurka (Edit. Hartmann, Schwerin). Polca caprice und Tarantella (Edit. Luckhardt, Stuttgart).

Lieder, herausgegeben von Gießel (Bayreuth) und Hahn & Lang (Schwerin). Melodramas, Balladen, Festmarsch usw., usw.

Sergei Kussewitzky.

Unter den gegenwärtig öffentlich auftretenden Kontrabaßvirtuosen dürfte Kussewitzky jedenfalls der am meisten genannte sein.

Am 13. Juni 1874 zu Wyschni Wolotschek, Gouvernement Twer (Rußland), als Sohn eines Musikers geboren, bezog er mit 16 Jahren (1890) das Moskauer Philharmonie-Konservatorium, und zwar ursprünglich in der Absicht, sich speziell dem Studium der Theorie der Musik zu widmen. Er mußte aber, weil er ein Stipendium benötigte und ein solches gerade an einen Schüler der Baßgeige noch zu vergeben war, sich in diese Klasse aufnehmen lassen. Sein Lehrer Josef Rambousek (siehe Prager Kons.) erkannte sofort die ungewöhnliche Begabung seines Schülers und verstand es, diesem ein so hohes Interesse für den Kontrabaß einzuflößen, daß der junge Kussewitzky das ursprünglich aus Not gewählte Instrument dermaßen liebgewann, daß er sich ihm mit besonderem Eifer widmete, ohne jedoch seine theoretischen Studien zu vernachlässigen. Schon im Jahre 1894 wurde Kussewitzky, als er noch Schüler war, ohne Bewerbung in das Orchester des Kaiserl. Großen Theaters in Moskau aufgenommen, wo er bis 1904, zuletzt als erster Kontrabassist, gewirkt hat. Im Jahre 1900 wurde Kussewitzky auch an das Moskauer Philharmonie-Konservatorium als Professor des Kontrabaßfaches berufen, welche Stellung er später gleichfalls aufgab, um sich, nun aller pekuniären Sorgen um die Zukunft enthoben, der Komposition, die seit jeher sein Lieblingsfach war, und dem Solospiel auf dem Kontrabaß in aller Ruhe widmen zu können.

Kussewitzky hat wiederholt große Konzertreisen unternommen, die ihn u. a. auch nach Berlin, Dresden, Leipzig, New York, London, Prag, Wien, Budapest, Paris usw. usw. geführt haben, und überall ist er mit beispiellosem Erfolg aufgetreten.

In den denkbar besten Verhältnissen lebend, kann Kussewitzky es sich gestatten, aufzutreten, wann und wo es ihm beliebt, aber gerade deshalb kann es ihm nicht hoch genug

angerechnet werden, daß er dennoch überall tatkräftig für den Kontrabaß eintritt, und es ist zu hoffen, daß er in diesem Bestreben fortfahren wird. Ob Kussewitzky, der seit vier Jahren ständig in Berlin lebt, in der im letzten Jahre betretenen Laufbahn als Orchesterdirigent (u. a. mit dem Berliner Philh. Orchester) eine höhere Befriedigung finden wird, bleibt noch abzuwarten. Jedenfalls aber wäre ein Zurücktreten als Virtuose für uns unersetzlich und auf das höchste zu bedauern.

Das Wort „Virtuose" charakterisiert den Künstler wohl nicht ganz richtig, obgleich seine Technik nur von sehr wenigen erreicht oder übertroffen wird; stärker aber interessiert bei ihm der wundervolle Ton, das wirklich tiefgegründete Musizieren und das seltene musikalische Feingefühl in der Behandlung seines Instrumentes.

In der Behandlung des Kontrabasses als Solo-Instrument aber ist Kussewitzky geradezu vorbildlich. Hier zeigt er allen, die hören und sehen wollen, was man in dieser Hinsicht tun resp. lassen soll, besonders aber allen denen, die sich bezüglich ihrer Technik noch gewisse Grenzen ziehen müssen. Vor allem ist Kussewitzky Tonkünstler, und zwar ein Künstler des Tones im wahrsten Sinne des Wortes. Sein schöner, voller und edler Ton ist von einer satten Klangfarbe und seltenen Weichheit, und wie geschaffen für die innige und weiche Kantilene. Seine Vortragsweise, seine Phrasierung, die Sauberkeit im Spiel und die Reinheit der Intonation ist über jedes Lob erhaben, und uneingeschränkt kann man Kussewitzky das Zeugnis ausstellen, daß er in den sich gestellten Aufgaben mit einem Worte gesagt unerreicht dasteht.

An Originalkompositionen für den Kontrabaß sind bis jetzt von Kussewitzky im Druck erschienen: Andante cantabile, Valse Miniature, Berceuse, Chanson triste, Humoresque und ein mehrsätziges Konzert (fis moll) mit Orchester[1]).

Lebrecht Goedecke.

Dragonetti, Bottesini, Goedecke. — Zu dieser Gegenüberstellung glaubt der Verfasser vollkommen berechtigt zu sein, und zwar Dragonetti als Großmeister der alten Schule (18. Jahrhundert), Bottesini als den der neuen Schule (19. Jahrhundert) und Goedecke als den der neuesten, oder, wenn wir so sagen dürfen, der deutschen Schule (20. Jahrhundert). Diese drei Männer müssen als die äußersten Eckpfeiler in der Kunst des Kontrabaßspiels, wenigstens vom heutigen Standpunkte aus, betrachtet werden. Es muß aber dazu bemerkt werden, daß es sich hier sachlich nur um das absolute persönliche Können in objektivester Auffassung als Instrumentalkünstler handelt, also keineswegs um ausschließliche Verdienste um die Entwicklung des Kontrabaßspiels. So ist zum Beispiel von Dragonetti leider nichts auf uns überkommen, was auf eine solche Entwicklung von Einfluß hätte sein können, wohingegen Bottesini nicht nur in seiner langjährigen Laufbahn als Virtuose dem Kontrabaß und dessen Spiel unschätzbare Dienste leistete, sondern sich auch durch seine pädagogischen und solistischen Werke um die leider noch sehr winzige und teilweise recht ungeeignete Literatur für den Kontrabaß in allererster

[1]) Es dürfte gewiß interessieren, daß sich Kussewitzky als Solo-Instrument ausschließlich eines 1889 von der Firma Glässel & Herbig in Markneukirchen (Sachsen) gebauten Kontrabasses bedient, trotzdem der Künstler noch je ein Instrument von Maggini und Andrea Guarneri besitzt.

Linie verdient gemacht hat. Was wir in dieser Hinsicht von dem noch jugendlichen Lebrecht Goedecke zu erwarten haben, wird die Zukunft lehren.

Ein fanatischer Verehrer und Anhänger des großen Bottesini und unbestritten auch sein größter Interpret[1]) hat Goedecke trotzdem weniger gemeinsam mit diesem in allen Sätteln der Tonkunst sich bewegenden, eleganten Weltmanne, sondern sein Spiel deutet mehr auf Dragonetti hin. Hier finden wir auch annähernd den gleichen Werdegang, dieselbe Zähigkeit, dasselbe Festhalten in der Orchestertätigkeit und beide Meister verdienen im wahrsten Sinne des Wortes zugleich Anspruch auf den Ehrentitel eines „Self-made-man".

Als Sohn eines preußischen Eisenbahnbeamten am 11. April 1872 in Groß-Quenstedt bei Halberstadt geboren, trat der 14jährige Goedecke ohne eine nennenswerte musikalische Vorbildung 1886 bei dem Städt. Musikkorps in Halberstadt in die Lehre. Sein erster Lehrer für Kontrabaß war ein der Kapelle als Kontrabassist angehörendes altes Mitglied, ein gewisser Bergner, der weniger nach einer Methode als vielmehr nach seinen Erfahrungen, doch, wie Goedecke selbst sagt: „zurzeit sehr gut" unterrichtete. Hier wurde der junge Goedecke angehalten, u. a. auch tüchtig Quintett zu spielen, wobei er an einem ausgezeichneten Violoncellisten, namens Rohnstein, dessen Unterweisungen er sich auch gern unterordnete, eine gute Stütze fand. Die außerordentlichen Fortschritte, die der musikalisch hochbegabte und dabei immens fleißige und strebsame junge Mann machte, erregten schon damals gerechtes Aufsehen. Als Goedecke nach drei Jahren fühlte, daß es für ihn in Halberstadt nichts mehr zu lernen gab, entschloß er sich zu einem, im Gesetzbuche nun nicht gerade empfohlenen Schritte. Er verließ nämlich das städtische Musikkorps und kürzte somit eigenmächtig seine Lehrzeit ab, um sich im Alter von 17 Jahren als „Freiwilliger" bei dem Musikkorps des Pionier-Bataillons No. 8 in Koblenz zu stellen. Hier diente er volle vier Jahre (1889—1893), und zwar, wie es bei dieser Truppengattung üblich ist, die längste Zeit in der Kompagnie. Im September 1893 nahm Goedecke mit dem bekannten Hamburger Dirigenten Julius Laube, der damals mit seinem Orchester in dem Koblenz benachbarten Bad Ems konzertierte, insofern Fühlung, als er eigens hierzu vom Militär für diese letzten Wochen seiner Dienstzeit beurlaubt, bei ihm als Stellvertreter für den abgehenden ersten Kontrabassisten fungierte. Später von Laube fest engagiert, verblieb Goedecke ein Jahr in dessen Orchester, bis er 1894 nach vorangegangenem Konkurrenzspiel für das Hoftheater in Darmstadt verpflichtet wurde, wo er während der nächsten vier Jahre wirkte. Seit Oktober 1898 sehen wir den Künstler nun an der Spitze der Kontrabässe in dem berühmten Berliner Philharmonischen Orchester, dessen größter Zierden eine er ist.

Ein Gewaltiger im Reiche seiner Kunst, ist Goedecke sich seines Wertes wohl bewußt. Von der Natur für sein Instrument verschwenderisch ausgerüstet, ein Hüne an Gestalt und Körperkraft, erfreut er sich, abgesehen von seiner hervorragenden musikalischen Veranlagung, schon hier eines großen Vorsprunges, durch den begünstigt, er einen Rivalen wohl kaum zu fürchten braucht. Die organische Beschaffenheit seiner linken Hand ist für das Kontrabaßspiel geradezu wie geschaffen, und wie Dragonetti verdiente auch Goedecke den Beinamen „mano mostro" (Hand-Ungeheuer).

---

[1]) In einem Schreiben an den Verfasser sagt E. Madenski u. a.: „Was Goedecke anbelangt, bin ich entzückt von seinem herrlichen Spiel! Was seine Technik anbetrifft, dürfte er einzig dastehen, und mein Urteil geht dahin, ihn als den besten Bottesini-Spieler hinzustellen".

Wie seine herkulische Gestalt ist auch sein Spiel großzügig und glanzvoll, ohne jeden Hauch von Sentimentalität, aber doch auch nicht der Wärme entbehrend. Sein vollkommener, schlackenfreier Ton ist von einer etwas herben Schönheit, groß, majestätisch, weittragend und wunderbar ausgeglichen in allen Lagen des Instrumentes. Seine Technik ist geradezu phänomenal und jeder Beschreibung spottend, und die Reinheit der Intonation von einer verblüffend unfehlbaren Sicherheit. Doch was ein Goedecke im Flageolettspiel auf seinem Instrument leistet, grenzt direkt ans Unfaßbare, und auch die weitestgehende Phantasie ist hier kaum imstande zu folgen. Nimmt man hinzu, daß Goedecke, was vielleicht noch am schwersten in die Wage fällt, auch ein Orchesterspieler von einer absolut alles bewältigenden Technik, von unvergleichlichem, musikalischem Anpassungsvermögen und von einer feinsinnigsten Akkuratesse in der Interpretationskunst, der Phrasierung usw. ist, so ergibt sich ein vollkommenes Bild, das schlechterdings nicht mehr zu überbieten ist.

Wer aber glaubt, daß der oben so kurz geschilderte Werdegang unseres Künstlers auch in so anscheinend glatter Weise vonstatten gegangen ist, befindet sich arg im Irrtum. Während seine Kollegen in der Kunst zumeist auf akademischen Hochschulen oder sonst in geordneten Unterrichtsverhältnissen sich entwickeln konnten, sehen wir Goedecke sich aus eigener Kraft aus den denkbar schlechtesten Verhältnissen emporarbeiten, und zwar mit einer ganz außergewöhnlichen Willensstärke, die jedem Bewunderung einflößen muß. Für viele, die an den sich gesteckten Zielen vielleicht schon zu verzweifeln beginnen oder die Flinte ins Korn zu werfen gar schon im Begriff stehen, mag eine Schilderung dieses Entwicklungsganges nicht ganz unerwünscht sein, um an ihm sich wieder emporzurichten und den Mut zum Weiterstreben wiederzufinden.

Daß der junge Goedecke beim Verlassen der Lehre (1889) nichts weniger als ein Künstler auf seinem Instrument war, ist wohl selbstverständlich. Und doch, schon im Winter 1893, hatte der Verfasser in Hamburg Gelegenheit, sich von Goedeckes bereits hochentwickelter Künstlerschaft persönlich zu überzeugen, so daß nur die Annahme übrigbleibt, daß er seine vierjährige Militärzeit zu den ernstesten Studien benützte. Es ist einfach unerklärlich, wo der junge Goedecke, der annähernd zwei Jahre seiner Dienstzeit in der Kompagnie zubrachte und Mannschaftsdienste zu verrichten hatte, die Zeit und auch die Lust zum Studieren hernahm. Und dennoch müssen wir es ihm glauben, wenn er selbst sagt: „Ich habe im Sommer wie im Winter oft viele Stunden, ja halbe Tage lang, bis an die Brust im Wasser gestanden und habe Brücken gebaut (Mannschaftsarbeit der Pioniere), und dann darauf wieder habe ich von nachmittags an bis spät abends in der Mannschaftsstube studiert." — Auch nach seinem Abgang vom Militär ist es ihm nicht leicht geworden, in stabile Orchesterverhältnisse zu gelangen. Nachdem seine Vertretung in Bad Ems vorüber war und er mit demselben Orchester noch ein achttägiges Musikfest in Aachen mitgemacht hatte, befand er sich ohne Stellung, da Laube schon früher einen ersten Kontrabassisten engagiert hatte. In seiner Ratlosigkeit begleitete Goedecke das Orchester auf eigene Kosten bis nach Hamburg, in der Hoffnung, dort ein Engagement zu finden, doch bald stand er, aller Mittel entblößt, mit seinem Instrument allein und hauste zuletzt in einem unbewohnten Keller. Zu stolz, seine Kollegen um Unterstützung anzugehen, verschaffte er sich seines Lebens Unterhalt durch seiner Hände Werk, um dann abends nach schwerer Tagesarbeit im Hamburger Hafen sich in seiner unwirtlichen Wohnung noch stundenlang seinen Studien zu widmen.

Da führte ihm eines Tages auf seinem Arbeitsgange zum Hafen ein glücklicher Zufall den ersten Oboer vom Laube-Orchester in den Weg, der ihm mitteilte, daß Laube ihn seit langem suche, da der engagierte erste Kontrabassist nicht genüge. Und nun, nachdem er wieder festen Boden unter sich fühlte, begann für Goedecke eine neue Zeit des rastlosen Studiums. Mit dem damaligen Solo-Cellisten im Laube-Orchester und späteren Dirigenten des Kaim-Orchesters zu München, Schneevogt, befreundet, studierte er in dessen Wohnung mit ihm zusammen, so oft es der Dienst gestattete, und zwar, außer seinem Solo-Repertoire, vornehmlich Cello-Literatur oder alles, was ihm sonst als geeignet erschien. Dasselbe Studium, er arbeitete täglich vier Stunden, setzte er in Darmstadt fort, wo er sich zu diesem Zwecke mit dem Hofkonzertmeister Zimmermann verband. Gleich in der ersten Zeit in Berlin, sowie kurz darauf in Italien selbst, lernte Goedecke mehrere der besten italienischen Fachkollegen kennen, denen er, nach seinen eigenen Worten, viel verdankt, besonders viele seiner Kunstgriffe.

Auffallend ist es, daß Goedecke sich zu seinen Studien vornehmlich an Violoncellisten und Violinisten anschloß, um von ihnen und mit ihnen zu lernen. Einen Versuch, den er während des ersten Jahres seines Darmstädter Engagements in seinen Ferien von dort aus mit dem bereits 65 Jahre alten Pädagogen Wilh. Sturm, dem Kontrabaßlehrer an der Berliner Hochschule, machte, brach er nach einem zweimaligen Besuch kurzerhand ab.

Wiederholt ist Goedecke öffentlich als Solist aufgetreten, so in Coblenz, Darmstadt (am Hofe), Dresden, Hamburg, Berlin, Scheveningen, ebenso auch in Italien, Spanien, Frankreich und mit unerhörtem Erfolg letzthin im Kurhaus zu Wiesbaden. Überall ist er stürmisch und herzlich gefeiert worden, und in den Fachkritiken wurden ihm jedesmal die schmeichelhaftesten Lobsprüche und Anerkennungen gerechterweise zuteil. Die in Rotterdam (Holland) erscheinende „Wereldkroniek" widmete dem Künstler, dessen gutgelungenes Porträt sie veröffentlicht, aus der Feder des anerkannten Musikschriftstellers Willem Landré zwei volle Spalten in holländischer Sprache.

Hauptsächlich in Italien hat sich unser Künstler schon heute einen hochgeachteten Namen errungen, und die Zeit ist nicht mehr fern, wo Lebrecht Goedecke, dieser eminente Künstler, feste Charakter und willensstarke Mann, der jetzt noch in der Blüte seiner Kraft und Jahre steht, sich die Anerkennung der gesamten musikalischen Welt wird errungen haben[1]).

Eduard Madenski.

Ein anderer Künstler par excellence ist der am 20. September 1877 in Wien geborene und seit 1899 der Wiener Hofoper angehörende Eduard Madenski. Man wird gut tun, sich in Zukunft den Namen dieses — heute noch im Anfange seiner Laufbahn stehenden — Kontrabaßvirtuosen zu merken, um so mehr, da auch dieser Künstler von der Natur dazu prädestiniert erscheint, dermaleinst die denkbar höchste Stufe zu erklimmen.

Mit einer guten musikalischen Vorbildung ausgerüstet, trat der 14jährige Madenski 1891 in das Wiener Konservatorium ein, wo er bei Maxincsak Violinunterricht nahm.

[1]) Wie Kussewitzky benutzt auch Goedecke ein Solo-Instrument deutschen Ursprungs, und zwar einen herrlichen Kontrabaß von H. Rautmann in Magdeburg, einer im Jahre 1877 gegründeten Firma.

Seine Lehrer in den theoretischen Fächern waren Proßnitz und Stocker. 1892 wählte Madenski aus freiem Antriebe den Kontrabaß zu seinem Hauptinstrument und absolvierte unter Franz Simandl 1898 das Konservatorium mit Diplom und Auszeichnung. In seiner unmittelbar darauffolgenden Militärdienstzeit hatte der junge Künstler dann häufig Gelegenheit, sich als Solist zu betätigen. Im Jahre 1899 beim Konkurs für Kontrabaßspieler in der K. K. Hofoper zu Wien unter Vorsitz von Dr. Hans Richter und Direktor Gustav Mahler errang er sich unter 22 Konkurrenten den zu besetzenden Posten im Hofopernorchester. Nun von der Sorge für die Zukunft befreit, sehen wir den Künstler sich mit voller Hingabe der Pflege des Solospiels auf dem Kontrabaß und der kompositorischen Tätigkeit für sein Instrument widmen. Sein erstes öffentliches Auftreten vor dem anspruchsvollen Wiener Publikum fand am 26. November 1903 in Gemeinschaft mit der K. K. Hofopernsängerin Betty Schubert im Großen Musikvereinssaal statt, und zwar unter begeisterter Zustimmung des Publikums und der Presse. Auch außerhalb Wiens, in Nürnberg, Brixen, Innsbruck usw. ließ sich der junge Künstler mit unbestrittenem Erfolg hören. Im Frühjahr 1909 ist Madenski zum Ersten und Solokontrabassisten an der Wiener Hofoper ernannt worden.

Eine kurze biographische Skizze des bekannten Wiener Musikschriftstellers R. M. Mayrhofer über Madenski mag das bereits Gesagte ergänzen und abschließen:

„Eduard Madenski, 1877 zu Wien geboren, zeigte schon in frühem Kindesalter ungewöhnlich feinen Tonsinn. Nach gründlichen Violinstudien wandte er sich dem Kontrabaß, dem Instrument seiner Wahl, zu. Am Wiener Konservatorium erhielt er von Professor Franz Simandl seine vollkommene künstlerische Ausbildung und bekam 1898 das Diplom mit Auszeichnung.

Der letzte Schultag war aber für ihn nur der Anfang zu fortgesetzten selbsttätigen Studien und künstlerisch durchgeistigten Arbeiten mit dem Ziel, sich immer höher fortzubilden, den seltenen Charakter dieses eigenartigen Tonwerkzeuges bis auf den Grund auszuforschen und dessen souveräne Beherrschung anzuwenden zu rein künstlerischen Wirkungen.

Heute in voller Jugendkraft stehend, auch körperlich begünstigt für die athletische Handhabung des ungefügigen Werkzeuges, strebt er in strenger Selbstzucht hohen Zielen zu. Eine kurze Zeit erst ist verflossen seit seinem allerersten Auftreten als Solist, aber so schnell eroberte er sich in jedem Kreis alle musikalischen Herzen, daß er schon im November dieses Jahres (1903) ein selbständiges Konzert im großen Musikvereinssaal zu Wien wagen konnte, das von 2000 begeisterten Zuhörern besucht war. Der rauschende Beifall, den jede Nummer des umfangreichen Programmes auslöste, war so warm und herzlich, wie er nur echter Kunstfreude entsprießen kann. Ebenso uneingeschränkte Zustimmung spendete ihm die gesamte Presse, so daß der Wunsch berechtigt ist, seine Kunst auch außerhalb Wiens zu zeigen.

Die bisherigen Solospieler des Kontrabasses bedienten sich, um technischen Schwierigkeiten aus dem Wege zu gehen, stark verkleinerter, celloähnlicher Instrumente, wodurch Klangfarbe und Tonfülle bedeutend reduziert wird. Das Solospiel auf dem unverändert großen Baß sehen wir von Madenski zum erstenmal in so überraschender Vollkommenheit zur Geltung gebracht. Die hierdurch unbeschreiblich erschwerte Technik scheint er jedoch mit Leichtigkeit zu überwinden und gewinnt dabei

die ganze sonore Fülle des Tones, um so mehr, als er auch die Baritonlage und selbst einen Teil des Violinumfanges (im ganzen vier Oktaven) gleichmäßig beherrscht.

Die riesigen Distanzen und die Dicke der Saiten würden, namentlich in schnellen Passagen, eine teilweise Unsauberkeit der Intonation sehr begünstigen. Madenski beherrscht aber diese Schwierigkeit so souverän, daß dem Hörer die nie um kleinstes abirrende Intonation als Selbstverständlichkeit erscheint. Diese Sicherheit wirkt im Passagenwerk, auch in raschen Flageolettketten, frappierend.

In der Kantilene wird er durch die Süßigkeit, Wärme und den Nuancenreichtum des Vortrags nicht nur dem Cellisten, sondern sogar dem Geiger ein gefährlicher Rivale. — Diesen ausdrucksvollen Gesang, diesen langgezogenen Ton, dieses herzerhebende An- und Abschwellen verdankt er seiner vielleicht einzigen Kunst der Bogenführung, welche wohl nicht mehr zu überbieten sein dürfte. Rechnet man hinzu, daß Madenski, um die charakteristische Tonfülle zu erhalten, seine Technik und Vortragskunst mit Überwindung aller Schwierigkeiten ausübt, welche das große normale Instrument hartnäckig entgegenstellt, so muß man ihn wohl unter den ersten nennen, welche das Solospiel auf dem Kontrabaß repräsentieren."

Es ist zu hoffen, daß Madenski — der infolge seiner eigenen Tüchtigkeit, seines umfassenden musikalischen Wissens und seiner allgemeinen Bildung — einmal ein Wirkungskreis zuteil wird, in dem er als Pädagoge noch in weit größerem Sinne für den Kontrabaß wirken könnte.

An Kompositionen für den Kontrabaß hat Madenski bis jetzt geschrieben:

Träumerei, mit Klavierbegleitung . . . Edit. Louis Oertel, Hannover,
Souvenir, mit Klavierbegleitung . . . . Edit. Louis Oertel, Hannover.
Tarantella, mit Klavierbegleitung . . . Edit. Louis Oertel, Hannover.

Im Manuskript:

Pastorale mit Klavier, Zigeunerweisen mit Orchester, „Andante", Duo für Violine und Kontrabaß mit Klavier, Konzert in drei Sätzen mit Orchester und 50 tägliche Exerzitien.

Friedrich Schlufter.

Eines Mannes zu gedenken, der die Grenze des biblischen Alters erreicht, sein langes Leben der Kunst geweiht und eine Fülle von geschichtlichen Begebenheiten mit erlebt hat, ist für den Biographen eine angenehme Aufgabe. Es ist Friedrich Schlufter, den wir aus seiner bescheidenen Zurückgezogenheit hervorziehen wollen.

Geboren am 19. April 1840 in Jecha bei Sondershausen, zeigte Schlufter, geweckt und angeregt durch die im nahen Sondershausen veranstalteten berühmten „Loh"-Konzerte, schon in seinem frühesten Knabenalter lebhaftes Interesse für die Musik. Dem Drängen, Musiker zu werden, gab der Vater, der Landwirt war, schließlich nach, und so kam denn der junge Schlufter 1854 mit 14 Jahren zur Erlernung des Kontrabaßspiels zum Kammervirtuosen Chr. Simon nach Sondershausen. Theoretischen Unterricht genoß er zur gleichen Zeit bei dem Hofkapellmeister Ed. Stein, dem Komponisten des noch heute populären Konzertes in A dur für Kontrabaß.

Nach eifrigem Studium und vom Drange beseelt, die Welt zu sehen, nahm Schlufter bereits mit 16 Jahren ein Engagement im Welkerschen Musikkorps in Leipzig an, wo er

drei Jahre blieb und während dieser Zeit auch an den wöchentlichen Aufführungen im Konservatorium teilnahm. 1859 ging er zu Bilse und machte mit diesem Eliteorchester eine sechsmonatliche Konzertreise nach Rußland mit. Dann ging er nach Nürnberg an das Stadttheater, von wo aus der Hofkapellmeister Seifritz, durch Bilse auf den jungen Künstler aufmerksam gemacht, ihn in die Kapelle des Fürsten von Hohenzollern-Hechingen berief. Aber nur kurze Zeit war hier seines Bleibens, da mit dem baldigen Tode des Fürsten die Kapelle aufgelöst wurde. Noch im gleichen Jahre (1861) reiste Schlufter nach Baden-Baden und trat in die dortige Kurkapelle ein, in der er bis zum Jahre 1877 blieb.

Als in diesem Jahre Hofkapellmeister Max Erdmannsdörfer nach Baden-Baden kam, um ein Konzert zu dirigieren, wurde er durch die solistischen Leistungen Schlufters auf diesen aufmerksam und überredete ihn schließlich zu einem Engagement nach Sondershausen, dem Schlufter gern entsprach, da er dadurch in die Nähe seiner Eltern kam. Er wirkte hier drei Jahre, und als durch den Thronwechsel in Sondershausen die Verhältnisse der Kapelle sich nicht zum Besten kehrten, folgte er 1880 dem Rufe Franz Abts an das Hoftheater zu Braunschweig, in welcher Stellung er sich heute noch befindet.

Schlufters solistische Tätigkeit fällt hauptsächlich in die Zeit seines Baden-Badener Engagements, und hier liegen auch seine schönsten Erinnerungen. So z. B. hat er mit dem Hofkapellmeister Eckert, Bülow am Klavier, den beiden Geigern Grodool und Carry, Meyerhofer-Viola und Coßmann-Cello die von der Viardot-Garcia geschriebene Oper, in dem eigens zu diesem Zwecke von ihr unterhaltenen Theater mit aus der Taufe gehoben. Ferner hatte er Gelegenheit unter Berlioz, Bülow, Rubinstein, Lewy und anderen Größen zu spielen. Auch Rossini begegnete er noch in Baden-Baden, und gute Beziehungen verbanden ihn auch mit dem Walzerkönig Johann Strauß.

Doch seine schönsten Erinnerungen gelten unserm Großmeister Giovanni Bottesini, dem er im Jahre 1861 in Baden-Baden zum ersten Male begegnete. Der Meister begann sich für den jungen 21jährigen Musiker zu interessieren, schenkte ihm 1862 seine Schule und unterließ es bei seinem jedesmaligen Auftreten im Kursaal nie, ihm eine Einlaßkarte durch seinen Impresario zu übermitteln.

Durch eifriges Studium der Bottesinischen Schule ist Schlufter ein begeisterter Anhänger und Verfechter dieser Methode geworden und bis auf den heutigen Tag geblieben und, durch den Erwerb eines guten „Dihl"-Basses (Hamburg), den er nach des Meisters Instrument 3saitig einrichten ließ, hat er denn auch gute solistische Erfolge zu verzeichnen gehabt.

So darf sich Schlufter rühmen, der Erste gewesen zu sein, der Bottesinis Werke öffentlich gespielt hat, und zwar in Baden-Baden selbst (1873). Die Besprechungen in der Presse sind denn auch des Lobes voll über ihn und sein Spiel.

Hat Schlufter auch nicht gerade Lektionen von dem Meister empfangen, so könnte er, in Anbetracht seines 9jährigen ununterbrochenen Zusammenseins in den Sommermonaten und durch den verhältnismäßig engeren Verkehr als Orchestermitglied mit dem Meister und Dirigenten, sich wohl mit Recht als ein Schüler Bottesinis bezeichnen, der er in Wirklichkeit auch ist.

Schön und poetisch schildert Schlufter sein Leben mit den Worten: „Nicht immer standen Rosen am Lebenswege, aber die erblühten zeigten mir Fülle und Pracht, daß ich mich noch heute an dem Duft derselben erlabe."

Albert Wolschke.

Ein hervorragender Vertreter unseres Instrumentes in der Gegenwart ist Albert Wolschke, der Führer der Kontrabässe im Gewandhausorchester zu Leipzig.

Geboren am 28. Februar 1853 als Sohn des derzeit in Ortrand i. Preuß. tätigen Stadtmusikdirektors Friedrich Wolschke, kam, wie so viele andere, auch er auf dem Wege über die Violine, die Viola und das Violoncello zum Kontrabaß, welchem Instrument er durch Emanuel Storch zugeführt wurde, dem derzeitig erstem Kontrabassisten im Gewandhaus-Orchester, den Wolschke im Alter von etwa 14 Jahren in Grimma bei seinem ältesten Bruder hatte konzertieren hören.

Ein eiserner Fleiß, die Liebe zu seinem Instrument, beide gehoben und unterstützt von seinem tüchtigen Lehrer, brachten Wolschke soweit, daß er, erst 19 Jahre alt, am 17. März 1872 schon im Leipziger Gewandhausorchester angestellt wurde.

Diese Periode wurde von seiner Militärzeit abgebrochen, nach deren Beendigung Wolschke nach Stockholm ging (1877). Hier traf ihn die Nachricht von dem Ableben seines verehrten Lehrers Storch, und sofort reiste er nach Leipzig zurück, um sich um den damit erledigten Posten zu bewerben, der ihm unter sieben Konkurrenten nach erfolgtem Probespiel auch zugesprochen wurde.

Wieder in Leipzig, entfaltete er eine rege Tätigkeit, indem er sich mit jugendlichem Feuer besonders der Pflege des Solospiels auf dem Kontrabaß hingab, und es dürften in Sachsen wenig größere Städte existieren, in denen Wolschke nicht als Solist öffentlich aufgetreten ist.

Musiktheorie studierte er bei dem bekannten Orgelmeister Fischer in Dresden.

Seit 28 Jahren ist Wolschke ein gerngesehener Gast in den niederrheinischen, westfälischen und holsteinischen Musikfesten, und oft und gern wirkt er auch als Kammermusikspieler in den berühmtesten Quartetten mit.

Nach dem im Mai 1909 erfolgten Tode von Oswald Schwabe ist Wolschke nun auch die Lehrstelle für Kontrabaß am Königl. Konservatorium zu Leipzig übertragen worden.

Wolschkes eigenste Kunst liegt in erster Linie auf dem Gebiete des Orchesterspiels. Hier entfaltet er eine Größe und Voluminösität des Tones, verbunden mit einer hervorragenden Technik, die wohl nur ihm allein eigen sein dürfte.

Wenn Wolschke auch früher wie jeder strebsame junge Musiker dem Solospiel zugetan war und auch große Erfolge damit zeitigte, so hat er sich später doch ausschließlich dem Orchesterspiel zugewandt, und ebenso bezeichnend für ihn, wie beherzigend für viele ist sein Ausspruch: „Ein echt deutscher Kontrabassist bin ich erst geworden, seitdem ich das Solospiel beiseite gelegt habe."

Eugen Uhlig.

Unter den Künstlern, die den Kontrabaß noch besonders als Soloinstrument pflegen und damit öffentlich auftreten, ist auch Eugen Uhlig zu nennen.

Als Sohn eines Stadtmusikdirektors zu Ehrenfriedersdorf i. S. am 5. Juni 1870 geboren, genoß er schon in seiner frühesten Jugend eine entsprechende musikalische Aus-

bildung, so daß er bereits im Alter von 14 Jahren als Violoncellist öffentlich auftreten durfte. Zwei Jahre später wandte er sich dem Studium des Kontrabasses zu, für welches Instrument er seiner eigenen Aussage nach schon von jeher eine große Vorliebe hatte. Uhlig brachte es zufolge eines ganz außerordentlichen Fleißes dazu, nachdem er vorher schon in verschiedenen Orchestern tätig gewesen war, im Konkurrenzspiel 1892 für die Bassistenstelle im Orchester des Königl. Theaters zu Stuttgart obzusiegen, und wurde 1903 durch das Prädikat „Königl. Württembergischer Kammermusiker" ausgezeichnet. 1897 und 1899 wirkte er in den Bayreuther und seit 1904 auch in den Münchener Wagner-Festspielen mit.

Seine bedeutendsten Schüler sind: Curt Möchel (Opernhaus in Frankfurt a. M.), Hause (Stadt-Theater zu Cöln a. R.) und Anke (erster Kontrabassist des Kur- und Symphonieorchesters in Cannstatt).

Wie schon andere vor ihm, arbeitete sich auch Uhlig aus eigener Kraft empor und nur sich allein hat er alle Erfolge zu danken, die er bisher ernten konnte und die, welche ihm die Zukunft noch bringen wird.

Italo Caimmi.

Unter den öffentlich auftretenden italienischen Kontrabaßvirtuosen der heutigen Generation verdient Italo Caimmi mit an erster Stelle genannt zu werden. Dieser feinsinnige und hochbegabte Künstler ist neben Carmelo Franchi, Isaja Billé, Giuseppe Marangoni und anderen gegenwärtig unbestritten einer der vornehmsten und bedeutendsten Repräsentanten der italienischen Schule, und seine Qualifikation als Bottesinispieler ist unantastbar.

Am 26. Juli 1871 zu Cesenatico (Provinz Forli) geboren, trat er bereits mit 11 Jahren (1882) in das „Liceo Rossini" zu Pesaro ein, wo er seine Musikstudien zunächst mit Klavierspielen, Musiktheorie und Solfeggieren begann. Ein Jahr später ging er dann unter dem ausgezeichneten Annibale Mengoli zu seinem Hauptinstrument, dem Kontrabaß, über und erreichte es nach einem sechsjährigen Studium durch Fleiß und Ausdauer — nach einer voraufgegangenen öffentlichen und einer weiteren Schlußprüfung, in denen er Bottesinis Konzert aus der „Somnambula", seine Elegia in D dur und die Tarantella zu Gehör brachte —, daß ihm das Abgangsdiplom mit Auszeichnung einstimmig erteilt wurde (1889).

Caimmi trat zuerst in der Vaterstadt Bottesinis, in Crema, im Februar 1890 öffentlich auf, sodann u. a. 1891 zweimal im Stadttheater zu Ferrara und während seiner Militärdienstzeit im Februar 1893 im Stadttheater zu Parma. Im März 1895 unternahm er seine erste größere Konzertreise, die ihn außerhalb Italiens auch nach Deutschland, der Schweiz und Belgien führte, wo er nacheinander in folgenden Städten auftrat: Como, St. Gallen, Lugano, Zürich, Stuttgart, Speier, Mannheim, Brüssel und auf Wunsch Peter Bénoits (Direktor des Konservatoriums zu Antwerpen) in Antwerpen. Im Februar 1896 sehen wir Caimmi in Lissabon in einem Konzert unter dem Protektorat I. M. der Königin Amélia von Portugal im Trinidade-Saal und am Kgl. San Carlo-Theater auftreten, und hieran anschließend, in zwei Konzerten in Bilbao (Spanien). In seinem Vaterlande konzertierte er noch im Costanzi-Theater in Rom und verschiedene Male in Mailand, Palermo (Kon-

zertsaal des Kgl. Konservatoriums und in der „Aula Rossa" des Stadt-Theaters) und in Varese.

Im Oktober 1901 erhielt Caimmi die ehrenvolle Einladung, in dem der Enthüllungsfeier des Bottesini-Denkmals zu Crema im Stadttheater sich anschließenden Festkonzerte (13. Oktober) die bedeutendsten Kompositionen des großen Meisters für Kontrabaß, nämlich die „Elegia", die „Tarantella" und das „Gran Duo" für Violine und Kontrabaß zu interpretieren.

Ebenso wurde er der Ehre teilhaftig, an der Enthüllungsfeier des Gedenksteines für Maëstro Verdi am Stadttheater in Cesena (Mai 1906) teilzunehmen, wo er unter anderm auch das „Gran Duo" von Bottesini spielte.

Am 1. Januar 1900 wurde Caimmi nach voraufgegangenem Konkurrenzspiel als erster Kontrabassist an das berühmte „Scala-Theater" zu Mailand verpflichtet, in welcher Stellung er neben seiner Lehrtätigkeit am Kgl. Konservatorium noch gegenwärtig tätig ist.

Anerkennungsschreiben über seine künstlerischen Eigenschaften wurden ihm u. a. von Ysaye (Brüssel), Thomsen (Brüssel), Sarasate und Peter Bénoit (Antwerpen) zuteil.

An Kompositionen für den Kontrabaß liegen bis jetzt von ihm vor: Scale, Esercizi e Studi, „Melodia", „Cantabile e Scherzo", „Minuetto e Tarantella" und „Sarabande-Gavotte", sämtlich bei R. Fantuzzi in Mailand erschienen. Im Manuskript: „Corso preparatorio" (Vorbereitungskursus).

Antonio Torello Ros.

Dieser, noch im jugendlichen Alter von 25 Jahren stehende und doch schon als der gegenwärtig bedeutendste Kontrabassist der pyrenäischen Halbinsel anerkannte Künstler wurde am 30. Juni 1884 in San Saturin de Noya in der Landschaft Katalonien geboren und begann bereits im Alter von 10 Jahren nach den Methoden von Bottesini und Labro und den Studienwerken von Gouffé, Canonieri und Mengoli auf einem für sein Alter angepaßten Instrumente seine Studien unter seinem Vater und beendete sie unter der Leitung seines vortrefflichen Bruders Pedro.

Mit 14 Jahren trat Torello in seiner engeren Heimat schon öffentlich als Solist auf und in seinem 22. Jahre sehen wir ihn infolge eines öffentlichen Konkurrenzspiels als ersten Kontrabassisten an das „Gran Teatro del Liceo", der „Asociación Musical de Barcelona" und als Professor auf den Lehrstuhl für Kontrabaß am „Conservatorio de S. M. Donna Isabel de Barcelona" berufen.

Auf allen seinen Kunstreisen, die ihn nach Madrid, Lissabon, Funchal auf Madeira und nach anderen Plätzen seines Vaterlandes und Frankreichs geführt haben, feiert Torello stets die herrlichsten Erfolge, und es steht außer allem Zweifel, daß wir von ihm, der schon heute das „Gran Duo" Bottesinis mit einer derartigen Meisterschaft spielt, wie es alle Kritiken ausnahmslos hervorheben, die höchsten Erwartungen für die Zukunft erfüllt sehen werden.

Seine Kompositionen für Kontrabaß sind: „Danza" No. 1 und No. 2 und „Fantasia di Concerto".

Als weitere hervorragende Vertreter des Kontrabasses sind noch anzuführen:

August Müller, geb. 1810, gest. 1867 als Großherzogl. Konzertmeister in Darmstadt.

Chr. Simon, geb. 3. April 1810 in Scherenberg, gest. 29. Mai 1871 als Kammervirtuose in Sondershausen.

Emanuel Storch, geb. 1841 in Böhmen, ein hervorragender Künstler und Pädagoge seines Instrumentes, studierte von 1855—1861 auf dem Prager Konservatorium unter Jos. Hrabě. Später erster Kontrabassist im Gewandhaus-Orchester zu Leipzig, starb daselbst 1877. Er hinterließ außer Etüden und Transkriptionen ein Konzert für Kontrabaß, das von Solisten heute noch geschätzt wird.

Jos. Abert, geb. 1832 zu Kochowitz in Böhmen, studierte von 1846—1852 unter Jos. Hrabě am Prager Konservatorium und wurde nach Absolvierung seiner Studien noch im gleichen Jahre nach Stuttgart in die Königl. Hofkapelle engagiert. Wirkte dann einige Jahre im Auslande (Paris, London) und später von 1867—1888 als Hofkapellmeister in Stuttgart. Seine Kompositionen für Kontrabaß (Edit. C. F. Schmidt, Heilbronn) sind beliebt und werden viel gespielt.

V. Bech, geb. 23. Oktober 1877 in Lanken (Böhmen), zählt mit zu den besten Kontrabaßvirtuosen der Gegenwart. Er studierte von 1891—1897 unter Vendelin Sládek am Prager Konservatorium, diente darauf drei Jahre in Graz beim Militär, worauf er dann als erster Kontrabassist für die Oper in Graz verpflichtet wurde. Im Frühjahr 1902 als Solist in die „Böhmische Philharmonie“ zu Prag berufen, machte er in dieser Eigenschaft mit dieser und mit dem Geigenvirtuosen Kubelik die Tournee in England mit. Im Oktober 1902 wurde er als erster Kontrabassist nach Warschau in die Philharmonie und zugleich auch zur Mitwirkung zu den Wagner-Festspielen in Bayreuth verpflichtet und 1908 nach erfolgreichem Konkurrenzspiel, an Stelle des in den Ruhestand tretenden Schdanoff, als erster und Solo-Kontrabassist an das Kaiserl. Hofopern-Orchester und zugleich als Lehrer für sein Instrument an das Kaiserl. Konservatorium für Musik zu St. Petersburg berufen.

Gustav Gericke, geb. 14. März 1874 zu Magdeburg, studierte an der Großherzogl. Musikschule zu Weimar Kontrabaß und wurde, nachdem er seiner Militärpflicht genügt hatte, in das städtische Orchester zu Magdeburg berufen. Er setzte von hier aus seine Studien bei Lebrecht Goedecke (Berlin) fort und genießt heute den Ruf eines ausgezeichneten Solisten.

Adalb. Kuchynka, ein erstklassiger Künstler, studierte von 1885—1891 unter Vendelin Sládek am Prager Konservatorium und lebt in Prag als erster Kontrabassist am böhmischen Nationaltheater.

Josef Schmidt, geb. 19. Juni 1865 in Wernstein (Ober-Österreich), ein ausgezeichneter Meister seines Instrumentes. Studierte von 1879—1885 unter Vendelin Sládek am Prager Konservatorium. Er lebte lange Jahre in Schweden und gegenwärtig in Salzburg, in welcher Stadt er jetzt an der dortigen Musikschule des „Mozarteums“ seit dem Amtsantritt des neuen Direktors Josef Reiter die Lehrstelle für Kontrabaß inne hat.

Louis Winsel, geb. 11. Dezember 1880 in Collme, Schüler von A. Genrich. Gegenwärtig im Orchester des Stadttheaters zu Hamburg.

Edouard Nanny, Paris u. a. m.

Es würde über den Rahmen dieser Betrachtung hinausgehen, wollten wir an dieser Stelle die ausführlichen Biographien der erwähnenswerten Kontrabassisten aller Kulturländer bringen, und zudem ist dieses geradezu eine Unmöglichkeit, die nicht zum wenigsten aus der Nachlässigkeit der Künstler selbst resultiert, da es dem Verfasser trotz fortgesetzter Mühe nicht überall gelang, das hierzu nötige Material zu beschaffen. Außerdem sind die Biographien eines großen Teils der ausübenden Künstler in den „Statistischen Berichten der Konservatorien aller Kulturländer" niedergelegt, da in erster Linie ihre Tätigkeit als Pädagoge zu betrachten war, und ferner sind des besseren Überblickes halber die auswärtigen Kontrabaßvirtuosen in derselben Rubrik angeführt, um auf diese Weise ein vollkommeneres Bild vom Werte jedes einzelnen Staates für den Kontrabaß und sein Spiel zu gewinnen.

Das Orchester des 19. Jahrhunderts, vor allem aber das auf Richard Wagner fußende, heutige moderne Orchester mit seinem technischen Raffinement, seiner Ausdrucksfähigkeit und seinen überraschenden Klangwirkungen, das uns schon so viel Herrliches und Wunderbares in verschiedenem Sinne offenbarte, hat auch auf die Orchesterinstrumente und deren Bewertung einen großen Einfluß ausgeübt. Nicht mehr einzelne bevorzugte Solo-Instrumente, wie die Violine, das Violoncello, das Klavier u. a., gelten heute als das A und O in der Instrumentalmusik, sondern das „große Instrument", das „moderne Orchester" in seiner Gesamtheit selbst ist an ihre Stelle getreten, alles zum Dienen und Sicheinfügen zwingend, und Licht und Schatten gleichmäßig verteilend. Tritt diese Erscheinung bei Josef Haydn, dem Schöpfer des heutigen Symphonie-Orchesters, in dem das Cembalo fehlte und die Instrumente frei gruppiert waren, auch noch nicht so entschieden zutage, so sehen wir in den Partituren Beethovens doch schon die Gleichstellung aller Orchesterinstrumente bis zur äußersten Konsequenz durchgeführt, soweit die technische Vollkommenheit der Instrumente es damals bereits gestattete. Durch die hierdurch veranlaßte, energische Vervollkommnung besonders der Holz- und Blechblasinstrumente schritt dann die Demokratisierung des Orchesters schnell vorwärts und führte uns, die ganze Technik und jede Ausdrucksfähigkeit aller Instrumente bis aufs weitestgehende ausnützend, auf die Höhe des heutigen modernen Orchesters.

So erfand Stölzel 1820 die Ventile, die zuerst am Waldhorn angebracht und dann auch auf die Trompete usw. übertragen wurden. Desgleichen vervollkommneten sich auch die Holzblasinstrumente unablässig (siehe das heutige Böhm-System).

Nicht zum wenigsten aber erfreut sich der Kontrabaß im modernen Orchester einer sich stetig steigernden Beachtung, so daß man seine Leistungsfähigkeit vielleicht noch einmal ebenso hoch einschätzen wird, wie die linke Hand des Pianisten.

Uns liegt es jetzt ob, das Vertrauen zu rechtfertigen, daß die Tondichter mehr und mehr in diese Leistungsfähigkeit eines so eminent wichtigen Orchester-Instrumentes und seines Spielers zu setzen beginnen, mit anderen Worten gesagt, Mittel und Wege zu finden, um den Kontrabaß nicht nur nach der technischen Seite hin in seiner Leistungsfähigkeit zu stärken, sondern auch auf rein musikalischem Gebiete, ganz besonders aber in bezug auf Tonschönheit, Phrasierung, dynamische Schattierungen usw. das Höchstmögliche zu leisten, ferner, wo angebracht, das Handwerkszeug und das Studienmaterial einer scharfen Prüfung zu unterziehen, Minderwertiges auszumerzen und, wenn erforderlich, frisches Eisen in frischem Feuer zu schmieden.

Gottlob! — schon regt es sich in den Fachkreisen überall, es weht ein frischer, fröhlicher Wind durch unsere Reihen, — ein Erwachen aus langem Schlaf. Der Kontrabaß wird sich seiner Würde immer mehr bewußt, und schon lehnt er es ab, sich im Quartett der Streichinstrumente durch das Violoncello am Gängelbande geführt und vertreten zu sehen, und ebenso verzichtet er darauf, in seinen höheren Partien durch das Violoncello ersetzt zu werden.

Der Kontrabaß repräsentiert in fest gegriffenen Tönen einen Umfang von mehr als drei Oktaven, und für diese ureigensten Baßtöne gibt es keinen Ersatz. Das Flageolett auf dem Kontrabaß ist vielseitig, kräftig, klar und äußerst schönklingend. Es wird an zauberischer Wirkung von keinem der anderen Streichinstrumente erreicht, geschweige denn übertroffen. Welch außergewöhnliche Effekte von wunderbarer Wirkung bieten sich gerade hier dem Tondichter! Mag er sich in der Behandlung des Kontrabasses bezüglich der Technik immerhin die weitestgehende Grenze ziehen; sofern er nicht direkt gegen die Natur des Instrumentes verstößt, wird die Pädagogik im Verein mit der Praxis schon Mittel und Wege finden, das Verlangte auch zur Ausführung zu bringen.

Sehr zu bedauern ist es, daß die Mitbetätigung des Kontrabasses in Kammermusikwerken auch heute noch so äußerst selten verlangt wird. Hier könnte man wenigstens noch von einem wirklichen Gegensatz zwischen den beiden „äußeren" Stimmen, der Violine und dem Kontrabaß, sprechen und Effekte erzielen, die das Violoncello nicht zu geben vermag. Jedenfalls wird man wohl annehmen müssen, daß viele Komponisten dem Kontrabaß eine derart feinkünstlerische Ausführung einfach nicht zutrauten und somit lieber davon Abstand nahmen. Keinesfalls aber soll mit allem diesem angedeutet werden, daß der Kontrabaß außerhalb des Rahmens seiner Bestimmung behandelt werden soll, nein, nur seiner Beiseitestellung und der Nichtausnützung seiner Klangeffekte müssen wir in rein künstlerischem Sinne, wie auch in Hinsicht auf das Ansehen des Instrumentes auf das lebhafteste entgegentreten.

Aber, so könnte man fragen, steht denn überhaupt das künstlerische Niveau der heutigen Kontrabassisten auf einer so hohen Stufe, daß wir berechtigt sind, eine so stolze Sprache zu führen? —

Bevor ich an die Bearbeitung des vorliegenden Werkes ging, habe ich durch Umfragen in allen Kulturländern Material auf Material gesammelt, um, gestützt hierauf und auf eigene langjährige Erfahrungen, in objektivester Darstellung ein der Wirklichkeit entsprechendes Bild der Entwicklung des Kontrabasses bis in die jüngste Zeit hinein geben zu können. Dabei habe ich denn die überaus betrübende Wahrnehmung machen müssen, daß der Kontrabaß nicht überall die ihm gebührende Beachtung findet! — Verschiedene Gründe werden hierfür ins Feld geführt; so die traurigen Unterrichtsverhältnisse im allgemeinen, mangelhaftes Studium überhaupt, das geringe Entgegenkommen seitens der Verleger für Angebote auf diesem Gebiete, die Gleichgültigkeit der Dirigenten und vieles andere mehr.

Ist auch dieser tieftraurige Zustand im allgemeinen nicht abzuleugnen, und ist es auch überaus beklagenswert, daß gerade dieses herrliche und wichtige Orchesterinstrument so in Mißkredit gekommen ist, so bin ich doch nicht so pessimistisch veranlagt, um nicht noch zu hoffen, daß dieser beschämende Zustand, soweit er wirklich zutrifft, zugunsten des Instrumentes ein Ende nehmen wird, ja ein Ende nehmen muß! — Schon die erneuerten Anstrengungen von pädagogischer Seite aus, sowie die stetig zunehmende höhere technisch-musikalische Bewertung des Kontrabasses von seiten der modernen Tondichter, wird uns dem Ziele immer näher bringen.

Um einer Sache in Wirklichkeit zu dienen, müssen in erster Linie rückhaltlos alle Wahrheiten bekannt werden. Sind Schäden vorhanden, so müssen diese unnachsichtlich aufgedeckt und dem Urteil der Allgemeinheit preisgegeben werden. Überall, wo wir einen unhaltbaren Zustand sehen, wollen wir freimütig den Finger auf die Wunde legen,

und so versuchen, auf eine Sache einzugehen, die schon seit langem „brennend“ ist. Zunächst seien wir ehrlich gegen uns selbst, und da müssen wir offen bekennen, daß ein großer Teil der Schuld an dem allgemeinen Elend im eigenen Lager der Kontrabassisten zu finden ist, wenn auch achtungswerte Leistungen, sei es auf welchem Gebiete und mit welchen Mitteln immer erreicht, sich stets Anerkennung erringen.

Sind auch die Zeiten für die Instrumentalsolisten aus dem Orchester heute nicht mehr so günstig wie in früheren Jahren, so bietet sich ihnen doch noch genügend Gelegenheit, ihr Licht nicht ganz unter den Scheffel zu stellen. Wo aber, so erlaube ich mir zu fragen, gibt es heute Solisten, das heißt Virtuosen auf dem Kontrabaß, die durch ihre Leistungen dem Hörer aufrichtige Bewunderung und Achtung abnötigen? Derartige Künstler kann man heute, die der ganzen Erdenrunde zusammengenommen, an den Fingern abzählen. Wohl viele fühlen sich zu hoher Künstlerschaft berufen, aber mangels einer objektiven Selbstkritik schaden sie durch ihr öffentliches Auftreten dem Ansehen des Instrumentes oft mehr, als sie glauben, es zu fördern. Demgegenüber aber gibt es wieder hervorragende Kontrabassisten, die nie oder höchst selten öffentlich auftreten und denen wir dennoch das Prädikat „Kontrabaßvirtuose“ voll und ganz zugestehen müssen, da wir ihre Leistungen in rein künstlerischem Sinne in mancher Beziehung vielleicht gar noch höher einzuschätzen geneigt sind, als die ihrer öffentlich auftretenden Kollegen. Wenig geeignete Körpereigenschaften wie Mangel an Kraft und Ausdauer und anderes veranlassen manchen vornehmen Künstler, sich ausschließlich auf das Orchesterspiel zu beschränken. Zugegeben, daß der Hauptzweck des Kontrabaßstudiums nicht die Laufbahn als Solist allein sein kann, und abgesehen überhaupt von der Frage, ob es in der heutigen Zeit noch praktisch und angebracht erscheint, sich auf diesem Instrumente teilweise oder ganz der Solistenlaufbahn zu widmen, so hat die Ausbildung und Verfechtung des Virtuosentums dennoch gerade in der Gegenwart ihre vollste Berechtigung, denn ohne wahrhaft virtuoses Können ist ein einwandfreies Wiedergeben, namentlich das der modernsten Meisterwerke für Orchester, nicht mehr möglich. Für den einsichtsvollen Pädagogen bedarf es dieses Hinweises wohl kaum noch und ebensowenig dessen, daß für unsere studierende Jugend, wie für die technische Entwicklung des Instrumentes überhaupt, die Pflege des Virtuosentums geradezu unentbehrlich ist, sei es auch nur als eines Mittels zum Zwecke. Wenn es auch nur wenigen gelingt, die höchsten Sprossen in der Kunst des Kontrabaßspiels zu erklimmen, so ist bei genügender Veranlagung die Möglichkeit selten ausgeschlossen, ein, wenn auch in bescheidenerem Maße, künstlerisch hohes Ziel zu erreichen, das im Orchesterspiel dem Virtuosentum gegenüber zum mindesten gleichwertig zu nennen ist.

Wie aber sieht es heute allgemein mit den Leistungen auf dem Kontrabaß aus? — Nichts als Routine und immer wieder Routine. — Nicht mit Unrecht wird von pädagogischer Seite aus bitter darüber Klage geführt, daß, sobald der ehemalige Schüler in einem sogenannten „besseren“ Orchester als Kontrabassist glücklich untergebracht ist und sich dann einige Routine zu eigen gemacht hat, er sein Studium sofort an den Nagel hängt und so bis an sein seliges Ende weiter routiniert. Wie viele der Herren Kontrabassisten verfügen denn außer über ihr Orchesterinstrument – falls sie überhaupt ein solches selbst besitzen und es ihnen nicht von dem Orchester, beziehungsweise dem Kapellmeister gestellt wird – noch über ein zweites (Solo-)Instrument zum häuslichen Studium? Ist es denn da noch ein Wunder, wenn jemand, der, abgesehen von

seiner Orchestertätigkeit, nie einen Bogen zur Hand nimmt, jedesmal als unfreiwilliger Komiker auftritt, sobald er gezwungen ist, einige Töne allein zu spielen! Solche Vorkommnisse aber untergraben mehr als alles andere das Ansehen unseres Instrumentes. Jeder einfache Handwerker erhält und erweitert seine Fähigkeiten nur durch seine tägliche Arbeit, um wie viel mehr sollte nicht da der Künstler bestrebt sein, durch regelmäßiges tägliches Studium seine Technik zu heben und weiter zu entwickeln. Ich bin der festen Überzeugung, und die Praxis lehrt es alle Tage, daß überall dort, wo ein gutes, für das Solospiel eingerichtetes und in gutem Zustande gehaltenes Instrument im Hause vorhanden ist, auch das Studium weitergeführt wird. Schon die Selbstachtung zwingt viele dazu, die nicht zeitlebens als „routinierte Pfuscher" dastehen wollen, und jedesmal von ihren Orchesterkollegen belächelt werden, sobald sie gezwungen sind, sich einmal solo hören zu lassen. Der Violinist und der Violoncellist verwenden nicht nur viel Zeit und Ausdauer zur Hebung ihrer Fingerfertigkeit, sondern auch zur Ausbildung der Bogentechnik und des Tones. Wie aber steht es besonders in diesen letzten beiden Punkten bei vielen der Herren Kontrabassisten?! — Hier muß zunächst, und zwar in schärfster Weise, Hilfe geschaffen werden, falls wir überhaupt noch auf einen Fortschritt, auf eine Zukunft zählen wollen. Viele Kapellmeister rechnen bereits mit den gegebenen Tatsachen, an denen sie nichts ändern zu können glauben, und wohl kaum noch hören sie hin auf das, was in den Tiefen ihres Orchesters vor sich geht. Und dennoch könnten gerade die Dirigenten sich um die Hebung des Kontrabaßspiels die allergrößten Verdienste erwerben, indem sie erstens keinen Dispens vom Probespiel erteilten und zweitens ohne Ansehen der Person von jedem einzelnen rücksichtslos verlangten und eingehend prüften, was die Partitur an technischen und musikalischen Schwierigkeiten bietet.

Es wäre gewiß bitter unrecht, und es hieße wohl das Kind mit dem Bade auszuschütten, wollte man die ganze Schuld an diesem allgemeinen Übelstand nur auf das Konto der heutigen Generation der Kontrabassisten schreiben. Das Grundübel, die Ursachen liegen tiefer, und zwar sind es die unverzeihlich schmachvollen Unterrichtsverhältnisse für den Kontrabaß, die wir für alles verantwortlich machen müssen.

Wie wenig die Konservatorien und Hochschulen für Musik für den Kontrabaß in Frage kommen, ergeben so recht die statistischen Berichte der Konservatorien selbst. Sind es doch für das Deutsche Reich allein berechnet kaum drei Prozent aller Kontrabassisten, die ihre Ausbildung auf einer Hochschule für Musik genossen haben. Weitere zwei Prozent vielleicht kommen auf besseren Privatunterricht und ungefähr zwanzig Prozent auf kleinere städtische Kapellen. Siebzig bis fünfundsiebzig Prozent aller Kontrabassisten aber sind Autodidakten und im wahrsten Sinne des Wortes ganz auf sich allein angewiesen!! — Die Mehrzahl dieser armen und bedauernswerten Menschen entstammt den berüchtigten Brutstätten der Lehrlingszüchtereien, in denen von einem systematischen Unterricht überhaupt keine Rede sein kann. Über diese gewissenlosen Massenzüchter von Musikproletariern, vulgo Massenmörder menschlicher Existenzen zu diskutieren, ist hier nicht der Ort. Nur soviel sei noch über sie gesagt: diese Hyänen leben vorwiegend in den Vororten der Großstädte, in deren Milieu sie leichter einen Wirkungskreis für ihre „Kunst", vor allem aber junge unerfahrene Menschenkinder als Beute finden. Wer hier durch Aufklärung Erfolge erzielen könnte — andere Mittel stehen uns in Deutschland leider noch nicht zur Verfügung — der ist es wert, die Rettungsmedaille am Bande zu tragen.

In Deutschland lag in früheren Jahren die Ausbildung der Orchestermusiker einzig und allein in den Händen der Stadtmusikdirektoren, die mit ihren Kapellen in Städten von 10—50000 Einwohnern sich betätigten und zum Teil städtisch fest angestellt oder von der Stadt subventioniert waren. Konnten diese älteren Lehrstätten vor allem in bezug auf die Lehrkräfte und die Vielseitigkeit in der musikalischen Ausbildung auch nicht das bieten, was die heutigen großen Konservatorien leisten, so sorgten sie doch in nicht zu unterschätzender Weise für einen guten und gesunden Nachwuchs, der sich dann später in der Praxis von Stufe zu Stufe selbst weiterbildete. Nicht wenige unserer tüchtigsten Musiker von heute, vornehmlich die Holz- und Blechbläser und Kontrabassisten sind noch aus solchen Lehrstätten hervorgegangen. Während die Violinisten und Violoncellisten nach ihrer Lehrzeit vielfach auf eine kürzere oder längere Zeit noch ein Konservatorium aufsuchten, oder auch, wie es heute allgemein üblich ist, von Anfang an in ein solches Institut eintraten, mußten die Kontrabassisten und Bläser hierin ihnen nachstehen. Erst einer jüngeren und jüngsten Zeit blieb es vorbehalten, auch diese Instrumente in den Lehrplan der Konservatorien mit aufgenommen zu sehen. Gegenwärtig aber haben sich die Unterrichtsverhältnisse sehr zu ungunsten der Stadtkapellen geändert. Diese führen seit einigen Jahrzehnten einen fast aussichtslosen Konkurrenzkampf gegen die Militärkapellen, und viele solcher städtischen Orchester, die sich früher eines guten Rufes erfreuten, stehen heute auf dem Aussterbeetat oder sind bereits ganz eingegangen. Es ist somit nur eine natürliche, eine logische Folge der jetzigen Musikverhältnisse, wenn schließlich der Gesamtunterricht im Reiche der Musik ganz von den fürstlichen, städtischen und großen Privat-Konservatorien und Musikschulen übernommen wird. Damit wird diesen Instituten aber auch gleichzeitig die Pflicht und die Verantwortung auferlegt, für das Orchester für einen gesunden und leistungsfähigen Nachwuchs in allen Stimmen Sorge zu tragen, eine herrliche Aufgabe, wie sie höher und idealer kaum gedacht werden kann. Hier wäre dann auch die geeignetste Stätte, wo der studierenden Jugend neben der Spezialausbildung in einem Hauptfache eine allumfassende musikalische Bildung gewährleistet und auch zuteil würde.

Der Tatsache, daß die Musik nicht allein Geist und Gemüt erhebt und erquickt, sondern daß sie auch veredelnd und damit erzieherisch auf die Seele des Menschen einwirkt, kann sich wohl heute niemand mehr verschließen, und zwar ist die Musik von allen schönen Künsten diejenige, die am leichtesten und festesten in dem Empfinden der Volksseele Wurzel schlägt. Redet sie doch eine Sprache, die ihren Widerhall in dem eigensten Seelenleben aller Völker findet, und wenn auch ihre Grammatik sich bis heute noch nicht in festen Regeln erklären läßt, so wird sie doch von jedem verstanden und nach seiner Art aufgefaßt. Keine der schönen Künste wird im Volke soviel geübt als wiederum die Musik, und so stellt sie sich uns als ein erhabenes Volkserziehungsmittel zum Idealismus dar, dessen Pflege dem sich in unseren Tagen immer breiter machenden Materialismus gegenüber nicht genug betrieben werden kann. Die am tiefsten auf die Seele wirkende Musik ist natürlich der menschliche Gesang, wie denn ja auch dieser viele Jahrhunderte lang als der einzige anerkannte Träger der musikalischen Kunst galt, nach dem die dann allmählich immer mehr aufkommenden Instrumente sich zu richten und sich anzupassen bestrebt waren. Als dann aber die Harmonie sich stetig weiter entwickelte, versagten selbstverständlich diese wohl vielsaitigen, aber in ihrer Eigenheit nur monoton wirkenden Instrumente und machten den ersten Zusammenstellungen, den

Anfängen des Ensemblespiels, Platz, denen zufolge sich die Klangfarben schon bedeutend hoben und variierten. Es ist klar, daß kein einzelnes Instrument derartige Klangwirkungen hergeben kann wie ein Ensemble, und so schritt man denn auf diesem Wege, wenn auch anfangs nur sehr langsam, stetig fort, bis vor noch gar nicht langer Zeit dann die großen Offenbarungen unserer Meister, wie Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner und anderer, das Orchester auf seine heutige Höhe stellten und somit ihm, als dem an Farben reichstem Instrument, die ganze Zukunft der Musik anvertrauten. Und das mit Recht, denn wie aus alle diesem erhellt, beweist es klar und deutlich die Musikgeschichte, wohin unsere Bahnen uns führen müssen.

Inwieweit nun die berufenen Vertreter der musikalischen Bildung, die Konservatorien, sich der ebengenannten Aufgabe unterziehen und die Ausbildung von Orchestermusikern als ihr Endziel auffassen, werden wir in den folgenden Blättern eingehend beleuchten. Es ist für die staatlichen und städtischen Behörden sowie für unsere großen musikalischen Vereinigungen eine Ehrenpflicht dem Volke gegenüber, das Orchester hochzuhalten und sich seiner als Erziehungsmittel zu bedienen. Wie vor hundert Jahren noch das allgemeine Schulwesen in seinen Anfangsgründen stak, so steht es heute mit der Pflege der Kunst, der das ihr gebührende Interesse keinesfalls in dem Maße entgegengebracht wird, wie sie es verdient. Es kann und wird nicht so bleiben, und nach abermals hundert Jahren wird der heutige Stand der allgemeinen Musikbildung nicht mehr begriffen werden. Wir müssen vorwärtsstreben, wir müssen das Orchester immer mehr zu heben wissen, und hierzu ist es das erste und wichtigste Mittel, daß wir jeden einzelnen Spieler im Orchester auf eine Stufe stellen, die es ihm ermöglicht, eine Partitur aus sich selbst heraus geistig verstehen und richtig wiedergeben zu können. Jeder Spieler muß seinem Teile eines Werkes seine lebendige Auffassung, seine Seele einzuhauchen wissen. Denn das ist das Wunder des Orchesters, sein unübertroffener Reichtum an lebendigen Stimmen, mit dem sich selbst die Orgel, diese Königin der Instrumente, nicht messen darf.

Der heutige Horizont der meisten Musikschulen ist ein viel zu enger, und um dem sich immer steigerndem Bildungsbedürfnisse zu entsprechen, müssen ihm viele neue Fächer angegliedert werden. Da das musikalische Talent kein Monopol der sogenannten gebildeten Kreise ist, sondern aus all und jedem, manchmal ganz ungeeignet erscheinendem Milieu herauswächst, muß dem jungen Kunstbeflissenen neben den musikalischen Wissenschaften auch das weite Feld der allgemeinen Bildung erschlossen werden. Vor allem aber muß er in der Literatur zum mindesten seiner Muttersprache bewandert sein, denn die Poesie ist eine Schwester der Musik und wohl dazu angetan, Hand in Hand mit ihr zu gehen.

Drei Wege stehen mithin dem Musikschüler heute noch offen: die Lehre in einer organisierten, berufsmäßigen Musikkapelle, das Studium bei einem Privatlehrer oder der Besuch eines Konservatoriums bzw. einer Musikschule. Alle drei Wege haben neben ihren Vorzügen auch ihre Schattenseiten.

Die sogenannte Lehre in einer Berufskapelle, von den Brutstellen der Lehrlingszüchtereien ist hier natürlich nicht die Rede, verbürgt im allgemeinen wohl eine schätzenswerte Orchesterroutine, doch die spezifisch künstlerische Ausbildung und auch die breiteren Grundlagen eines allgemeinen musikalischen Wissens lassen hierbei manches zu wünschen übrig. Nicht selten auch befindet sich der Zögling Elementen gegenüber,

die seiner oft ebenso notwendigen gesellschaftlichen Entwicklung geradezu entgegenarbeiten. Nur ein objektives und fachmännisches Urteil kann hier von Fall zu Fall entscheiden, ob eine solche Lehre für den Schüler wirklich ersprießlich werden kann.

Etwas anders liegt es schon mit dem Studium bei einem Privatlehrer und besonders, wenn es sich um eine Kapazität handelt. Der Vorteil für den Schüler ist aber auch dann nur zu erblicken und ins Gewicht fallend, wenn dieser sich neben dem Studium gleichzeitig in einem Orchester als Schüler oder Volontär betätigt. Von einem Privatstudium aber, selbst bei dem besten Lehrer, ist abzuraten, wenn keine Orchesterübungen nebenher gehen. Anders verhält es sich selbstverständlich mit Schülern, die eine praktische Lehre schon durchgemacht haben und an ihre technische resp. musikalische Ausbildung durch das Privatstudium nun noch die letzte Feile legen wollen.

Der beste Weg ist jedenfalls das Studium an einem Konservatorium, und zwar von Anbeginn an. Aber selbst hier stellen sich dem Unerfahrenen Gefahren über Gefahren entgegen. Unter den wie Pilze aus der Erde hervorschießenden Konservatorien, Akademien, Musikschulen usw. sind viele nichts mehr und nichts weniger als rein geschäftliche Unternehmungen, und in der Mehrzahl sind diese nicht höher zu bewerten als die berüchtigten Lehrlingszüchtereien, wenn auch in vielleicht etwas anderem Sinne. Es ist diesen Instituten auch wenig Ernst mit der Ausbildung von Berufsmusikern, und diese dient ihnen nur als Aushängeschild, um dem Laienpublikum gegenüber die Bezeichnung Konservatorium zu rechtfertigen.

Für den Berufsmusiker kommen derartige Institute natürlich nicht in Betracht, und der zukünftige Orchesterspieler oder Solist darf sich nur an ein solches Institut wenden, das entweder unter staatlicher oder städtischer Kontrolle steht, oder dessen Ruf durch die in den Händen einer anerkannten musikalischen Größe liegende Regie verbürgt ist. An einem solchen Institut muß in erster Linie ein in allen Instrumenten, ohne Hinzuziehung von Dilettanten, vollbesetztes sogenanntes „großes" Orchester vorhanden sein, in dem etwaige Lücken resp. Verstärkungen möglichst Mitgliedern von Hofkapellen oder sonst vornehmen Orchestern zu übertragen sind. Zweitens muß ein wissenschaftlich gebildeter und bereits anerkannter Dirigent von Ruf die Orchesterübungen und Aufführungen leiten, und zwar müssen diese als drittes mindestens zweimal in der Woche von 2- bis 3stündiger Dauer im Lehrplan festgelegt sein. Selbstverständlich muß als vierte Bedingung der Lehrer des jeweilig gewählten Hauptinstrumentes den Ruf eines tüchtigen Künstlers und Pädagogen nicht nur genießen, sondern auch rechtfertigen, und fünftens müssen als obligatorische Fächer: Theorie, Kontrapunkt, Komposition, Klavier, Chorgesang, Musikgeschichte, Sprachen und schöne Literatur geführt werden.

Es sei hierzu bemerkt, daß eine zwei- bis dreimalige Orchesterübung in der Woche vollauf genügt, um dem Schüler dann zu anderen Fächern und zum persönlichen Studium noch Zeit zu lassen. Zu empfehlen ist es, ihn schon frühzeitig und zunächst als Hospitanten zu den Orchesterübungen heranzuziehen, sei es auch nur zum Nachlesen seiner Stimme (ohne Instrument) oder um sich mit den Erklärungen und der Zeichensprache des Dirigenten vertraut zu machen. Außerdem wäre an manchen Konservatorien noch eine Erweiterung in der Orchesterliteratur erwünscht. Man beschränke sich nicht allzusehr auf die älteren Klassiker und die obligaten Begleitungen zu Klavier- und Violinkonzerten usw. usw., sondern dehne nach und nach das Repertoire auf die Gesamt-

literatur bis auf die modernsten Orchesterwerke aus. Nicht zum wenigsten schrecke man gelegentlich vor den Klassikern der Tanzmusik zurück, denn gerade diese bieten im Zusammenspiel oft nicht geringe Schwierigkeiten, und vor allem geben sie Gelegenheit zur Erwerbung eines fest-rhythmischen Ensemblespiels. Nachdem man sich auf einem in diesem Sinne geleiteten Institut zu einem tüchtigen Techniker in dem betreffenden Spezialfach herangebildet hat, ist es dann jedenfalls auch nicht mehr nötig, noch eine, für einen Künstler auf jeden Fall äußerst deprimierende und höchst unangenehme praktische Lehrzeit als Volontär in einem Orchester durchzumachen, um sich auch noch die Orchesterroutine anzueignen, welche dann eigentlich erst dem Ganzen die Krone aufsetzt und zum wirklichen Künstler stempelt.

Nun ist noch auf einen anderen, das Ansehen des Kontrabasses nicht gerade fördernden Umstand hinzuweisen, nämlich auf den, daß einige deutsche Konservatorien den Kontrabaßunterricht in ihren Prospekten nicht als selbständiges Fach anführen, wie es z. B. für die Violine und das Violoncello geschieht, sondern ihn einfach in Bausch und Bogen mit dem Unterricht für Blasinstrumente zusammen nennen. Für diese Instrumente ist aber eine solche Aufstellung gerade so minderachtend, wie für den Kontrabaß selbst, und die Konservatorien, die diesem Prinzip huldigen, stellen sich damit das Zeugnis aus, daß sie die genannten Instrumente den übrigen nicht als gleichwertig an die Seite stellen, sondern sie gewissermassen als Instrumente zweiten Grades behandeln. Es ist dieses ein Umstand, der den ohnehin schon grassierenden Kastengeist unter den Instrumentisten geradezu noch künstlich nährt, und er wird in Orchesterkreisen sehr wohl bemerkt und verstanden und darum nach Gebühr eingeschätzt. Und ist ein solcher Kastengeist denn auch anders möglich, wo doch zu allem noch das schreiende Unrecht hinzutritt, den Wert der Instrumente im Orchester verschieden zu taxieren, d. h., die Spieler nach ihren Instrumenten verschieden zu honorieren! Will und muß man aber in der Honorierung Unterschiede machen, so dürften diese doch nur nach den persönlichen Leistungen abgestuft werden, ohne aber den Wert der Instrumente mit ins Feld zu führen. Also, meine Herren Lehrer, etwas mehr Standesbewußtsein, etwas mehr Rückgrat solchen Konservatorien gegenüber, die die erwähnten Prospekte führen; auch die Schüler, denen ein solcher zugeschickt wird, werden wissen, wohin sie dann **nicht** zu gehen haben.

Das Ansehen eines Institutes kann nur gewinnen, wenn auch der Kontrabaßunterricht mit an erster Stelle steht, verdankt doch z. B. das Prager Konservatorium sein Prestige nicht zum wenigsten den großartigen Erfolgen seiner Kontrabaßklasse! — Welcher Eigenschaft schuldet ferner der große Bottesini seinen Weltruf! — trotz aller seiner Fähigkeiten als Opernkomponist und als Dirigent doch nur seiner Virtuosität auf dem Kontrabaß, und einzig und allein auf dieser beruht seine Berühmtheit! —

Wohl kaum eine Frage auf musikalischem Gebiet ist in jüngster Zeit in den deutschen Fachblättern soviel an die Öffentlichkeit gezogen, wie die des Unterrichtswesens, besonders der Orchesterinstrumente, an den Konservatorien, und wie in früheren Jahren kann man auch heute noch beobachten, daß man in den Kreisen der praktischen Musiker in bezug auf die Ausbildung von Berufs- resp. Orchestermusikern nicht immer gut auf die Konservatorien zu sprechen ist. Diese wohl verständliche Reserve würde sicher in das Gegenteil umschlagen, sobald man der Ausbildung ein anderes und mit Recht zu verlangendes größeres Interesse entgegenbrächte. Was hier für den Kontrabaß zu bean-

standen ist, das trifft in allen Teilen, vielleicht mit Ausnahme der Violine und des Violoncello, auch für die übrigen Orchesterinstrumente zu, und man kann daher wohl ohne Übertreibung den Satz aufstellen, daß der Kontrabaßunterricht und die ihm zugeteilte Bedeutung als der beste Gradmesser für die Ausbildung im Orchesterspiel an den betreffenden Konservatorien anzusehen ist; wo aber dieser Unterricht mangelhaft oder überhaupt nicht vertreten ist, da steht es um die Ausbildung auf anderen Orchesterinstrumenten wenigstens ebenso schlimm, wenn nicht noch trauriger.

Wie wird nun an manchen Instituten die Auswahl der Lehrkräfte getroffen? Indem man auf der einen Seite nach berühmten Mustern mit den Lehrkräften volkstümlicher Instrumente, wie z. B. des Klaviers, der Violine usw. gewissermaßen prunkt, erhält andererseits der Kastellan oder ein anderer Unterbeamter den Auftrag, aus den ortsangesessenen Orchestern einen Lehrer, gewöhnlich die Erste Stimme seines Instrumentes zum Unterrichten auf diesem bei Bedarf zu verpflichten, wobei dann natürlich ganz davon abgesehen wird, daß ein noch so guter Spieler nicht auch immer ein guter Pädagoge sein muß.

Es sind dieses Erscheinungen, die im allgemeinen leider nicht abzuleugnen sind, doch haben wir dagegen auch andere Institute, denen unbedingt das höchste Vertrauen geschenkt werden muß. — Der Verfasser hat sich der Mühe unterzogen, mit den Musikinstituten aller Kulturstaaten, an denen der Kontrabaßunterricht und mithin auch der übrigen Orchesterinstrumente offiziell eingeführt ist, in Verbindung zu treten und das gesammelte Material in den „Statistischen Berichten der Konservatorien aller Kulturländer“ niederlegt.

Es sind in diesen Berichten in erster Linie alle diejenigen Institute aufgezählt, deren Besuch sich aus dem sehr natürlichen Grunde von selbst unseren künftigen Orchestermusikern empfiehlt, daß ihnen eine hervorragende Ausbildung in allen Fächern zuteil wird. Es ist selbstverständlich, daß an dieser Stelle einzelne Konservatorien nicht genannt und hervorgehoben werden können, und je nach Lage seines Wohnortes wird der Schüler selbst wissen, an welches Institut er sich zu wenden hat. Man überwinde die Scheu, und setze sich ungeniert mit einem solchen Institut zwecks Aufnahme in Verbindung, und, falls die eigenen Verhältnisse ein kostspieliges Studium nicht erlauben, wird man, besonders für Orchesterinstrumente, fast immer auf ein Entgegenkommen rechnen können; eine schriftliche Eingabe wird das Weitere dann schon in die Wege leiten. Man bedenke auch, daß ein erfolgreiches Studium an einem solchen Institut jedem die besten Chancen für die Zukunft gewissermaßen erschließt, da die meisten Hofkapellen und sonstigen großen Theater- und Symphonie-Orchester nur konservatorisch gebildete Musiker bei vorkommender Vakanz berücksichtigen. Ebenso versäume man es nie, neben seinem Hauptinstrument auch ein ernsthaftes Studium der theoretischen Fächer und des Klavierspiels zu betreiben.

Die Grenzen des physisch Möglichen glaubte man schon zu allen Zeiten erreicht zu haben, und stets ging die nächstfolgende Zeit mit den stets neu hervortretenden Anforderungen, sich ihrer eigenen vermeintlichen Vollkommenheit stolz bewußt, über die Ansichten der „guten alten Zeit“ lächelnd zur Tagesordnung über. Auch im Lager der Kontrabassisten war und ist es natürlich nicht anders.

Betrachten wir nun die Entwicklung des Kontrabaßspiels, soweit uns dieses möglich ist, von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, so können wir nicht verkennen, daß sie auch heute noch nicht völlig den Kinderjahren entwachsen ist. Es fehlt dem Instrumente in seiner technischen Handhabung, seiner Spielweise und seiner Pädagogik noch jene einheitliche Basis, wie sie der Violine und dem Violoncello schon seit Jahrhunderten eigen ist.

Die Verschiedenheit der Methoden des Kontrabaßspiels zeigt uns deutlich, daß wir uns noch immer im Versuchsstadium befinden, sie zeigt uns aber gleichzeitig auch so recht die Schwierigkeit in der technischen Handhabung des Instruments.

Einer wäre wohl zufolge seiner hohen Künstlerschaft und seines Weltruhms als Virtuose berufen und befähigt gewesen, dem Kontrabaß in seiner Spielweise ein einheitliches System zu geben, Giovanni Bottesini. Aber auch er verfiel bei der Abfassung seiner Methode, wie viele andere Autoren vor und nach ihm, in den großen Fehler, nur seine eigene Spielweise in seinem Werke niederzulegen. Trotz aller Verehrung für den Künstler selbst darf nicht verkannt werden, daß seine Methode von Unlogik geradezu strotzt. Es ist einfach unmöglich, nach Bottesinis Schule allein dem Schüler eine feste Grundlage zu geben, und der vorurteilsfreie große Mann war denn auch gerecht genug, als Direktor des Konservatoriums zu Parma dem Lehrer des Kontrabasses, Carlo Montanari, den Rat zu erteilen, nach seiner eigenen (Montanaris) Methode zu unterrichten.

Auch heute hat sich die Zerfahrenheit in den Methoden des Kontrabaßspiels noch nicht geändert und ist noch immer die denkbar größte! Während für das Violin- und Violoncellospiel schon seit Jahrhunderten allgemein anerkannte Regeln und Gesetze als pädagogische Grundlagen dienen, stehen für den Kontrabaß die verschiedenartigsten Methoden in krassester Gesetzlosigkeit einander gegenüber. Es könnte geradezu satirisch wirken, wie die Gegensätze sich hier befehden, wäre nicht der Ernst der Sache ein so heiliger. So z. B. hat man in der Applikatur des Kontrabasses das seltsame Schauspiel, daß die eine Methode diesen, eine andere wieder jenen und eine dritte gar zwei Finger ganz vom Fingersatz ausschließt. Wiederum gibt es auch Methoden, die alle vier Finger und auch den Daumen selbständig in Anwendung bringen. Ähnliches läßt sich auch über den Umfang in der Handspannung berichten. Da gibt es Methoden mit Halbton-, Ganzton-, kleiner Terz- und großer Terzspannung. Auch die Anzahl, Berechnung und Einteilung der Lagen (Positionen) ist vielfach grundverschieden voneinander. Alle diese Widersprüche sind nur auf die Subjektivität der betreffenden Autoren zurückzuführen.

Vorurteile sind schwer zu bekämpfen, doch wie auf allen Gebieten wird auch auf diesem ein gesunder Fortschritt die Krone davontragen, und das um so mehr, da auch die Praxis ihn gebieterisch fordert. Wer wollte wohl so vermessen sein, zu behaupten, daß die Pädagogik in ihrem gegenwärtigen Stand bereits ihren Höhepunkt erreicht hätte und nun nicht mehr zu überbieten sei?! — Das Streben nach höheren, vollkommeneren Zielen ist ein Erbteil der Menschheit von jeher, und noch nie hat sich die Faustnatur im Menschen verleugnet, die ihn zwingt, ständig weiter zu forschen und sich nicht mit dem Erreichten zu begnügen.

Ist es doch kaum glaublich, daß z. B. körperlich-technische Handhabungen zu ihrer Entwicklung Jahrhunderte bedurften, ehe sie ihr heutiges Stadium erreichten. Sollte man deshalb annehmen, daß die Entwicklungsfähigkeit unserer Vorgänger nicht derart hoch sei wie unsere jetzt? Nein, sondern es lagen damals eben noch nicht die gleichen Notwendigkeiten vor, die das Weiterstreben bedingten, und das Endziel lag dementsprechend in geringerer Ferne. Hätte ein Kontrabassist vor 200 Jahren und früher einen Blick in die Partituren eines Richard Wagner oder Richard Strauß tun können, hätte ihm nicht die Wiedergabe der an die Technik seines Instrumentes gestellten Anforderungen geradezu ein Ding der Unmöglichkeit erscheinen müssen, und würden nicht wir uns aller menschlichen Voraussicht nach in derselben Lage befinden, könnten wir vorahnend ein Werk von abermals 200 Jahren später erblicken? Eines nur ist sicher, auf der heutigen Stufe ihrer Entwicklung wird die Technik des Instrumentes nicht mehr stehen, sondern sich in immer aufwärts schreitenden Bahnen fortbewegen, und diesem ihrem Siegergang sich nicht in reaktionärer Weise entgegenzustellen, sondern ihn nach besten Kräften zu fördern, das ist die Pflicht einer jeden Generation und somit auch die unsere. Die liebe alte Gewohnheit, das starre Festhalten am Althergebrachten, die eigene Bequemlichkeit, alles muß zurücktreten, wenn es sich um das kostbare Gemeingut, die Verbesserung und Hebung unseres Instrumentes und seines Spiels und, mit diesem verbunden, seines Ansehens handelt.

Wir kommen jetzt zu einer Frage, deren Wichtigkeit nicht verkannt werden darf, denn in ihr liegt die Zukunft aller unserer Bestrebungen. Es ist die Jugend, die unser Erbe einst antreten und verwalten soll, und welches Interesse bringt nun sie unserem herrlichen, gewaltigen Instrument entgegen! — Leider muß es bekannt werden, erschreckend gering ist es, und die Schwierigkeit, gute und leistungsfähige Kontrabassisten heranzubilden, ist heute größer denn je. Ja, geradezu für beleidigt halten sich die jungen Kunstbeflissenen, die sich der Musik widmen wollen und zu diesem Zwecke ein Konservatorium aufsuchen, wenn ihnen hier an berufener Stelle und mit der wohlmeinendsten Absicht der Rat erteilt wird, das Studium des Kontrabasses zu ergreifen. Sie betrachten dieses Instrument als einen Notbehelf für solche Studierende, deren „Talente" für die nach ihrer unmaßgeblichen und unreifen Meinung „höher stehende" Violine und das Violoncello nicht ausreichen, und bedenken dabei nicht, daß gerade das Kontrabaßstudium die allerhöchsten Anforderungen stellt. — „Es bietet sich mir absolut keine Aussicht, jemals das Prestige eines Violinisten oder Violoncellisten zu erreichen", sagen sie, „ja im Orchester selbst, unter den Kollegen also, wird der Kontrabaß seiner ungeschlachten Gestalt halber belächelt. Wie so ganz anders steht dagegen der Geiger beim großen Publikum in Ansehen! Die Zaubertöne seines Instrumentes öffnen ihm alle Türen und Herzen; ein beneidenswertes Glück, ein solcher, ein wirklicher Künstler zu sein". — So ungefähr sieht es in diesen unreifen Köpfen aus. Sie verstehen es in ihrer verletzten Eitelkeit nicht,

wenn ihnen unter Beiseitestellung ihrer „großen Begabung“ für die Violine, die sogar ihr früherer Musiklehrer rühmte, ihnen nun ein Feld angewiesen wird, das in seiner fast jungfräulichen Unberührtheit noch wenig bebaut ist und daher die reichsten Früchte für die Zukunft erwarten läßt. Sie fühlen nur das eine, daß sie ihrem Jugendtraum entsagen sollen, und übersehen dabei geflissentlich, daß die vom großen Publikum heute noch so sehr bevorzugten Instrumente unter sich bereits einen Daseinskampf führen, daß es in Wirklichkeit nur noch einzelnen der wenigen „Gottbegnadeten“ gelingt, festen Fuß zu fassen, und auch diesen nur unter Aufbietung aller physischen und geistigen Kräfte, wenn ihnen das Glück hold ist, d. h. wenn sie gute Protektion haben, um sich von Anbeginn an aus der großen Masse herauszuheben. In den weitaus zahlreichsten Fällen findet man die jungen Himmelsstürmer, nachdem sie ein langjähriges Studium hinter sich haben, in einem Orchester zweiten und dritten Ranges oder gar in einem Kaffeehausorchester wieder, denn bei dem großen Angebot von Geigern, die auf Hochschulen studiert haben, gehört selbst noch viel Protektion dazu, in einem erstklassigen Orchester als erster oder zweiter Geiger plaziert zu werden. Welch andere Aussichten stehen dagegen dem jungen Kontrabaßspieler offen, der neben seiner Spezialausbildung auch das Studium der theoretischen Fächer, vor allem aber des Klaviers, nicht vernachlässigt hat! Auf diesem Gebiete kann von einem Überangebot von tüchtigen Kräften noch auf lange Zeit hinaus nicht gesprochen werden.

Über die in Nichtfachkreisen noch vielfach vorherrschende Ansicht, daß trotz aller Anerkennung und Wertschätzung des Kontrabasses die musikalische Veranlagung zum Studium der Violine und des Violoncello denn doch noch eine größere, eine höhere sein müsse, kann man geteilter Ansicht sein. Die musikalische Begabung wenigstens sollte für alle drei Instrumente gleich sein, und nur die körperliche Veranlagung könnte allenfalls den Ausschlag geben, welches Studium wohl den besten Erfolg verspricht. Es ist überhaupt ein müßiges Unterfangen, über die technischen Schwierigkeiten der einzelnen Instrumente untereinander zu diskutieren, denn im Orchester hat eben jedes Instrument seinen ganzen Mann zu stellen. Niemand aber wird wohl bestreiten wollen, daß es sich auf einer Violine handlicher und darum bequemer spielen läßt als auf einem Kontrabaß. Die Möglichkeit, in vier bis fünf Jahren einen annehmbaren Techniker auf dem Kontrabaß heranzubilden, beruht neben der natürlichen Veranlagung des Schülers wesentlich auf seiner musikalischen Vorbildung, die er auf der Violine oder dem Violoncello bereits genossen hat. Höchst selten ist ein gutes Resultat erzielt worden, wenn nicht eine solche Vorbildung auf einem anderen Streichinstrument dem Studium des Kontrabasses voraufging. Möge es allen zur Lehre dienen, daß auch unsere beiden Heroen, Dragonetti und Bottesini, bevor sie an das Studium des Kontrabasses herantraten, beide auf der Violine und Dragonetti auch auf dem Violoncello gut vorgebildet waren. Während hohe Leistungen auf diesen beiden Instrumenten schon im 14. Lebensjahr nicht selten sind, kann ein Studium des Kontrabasses vor dem 15. Lebensjahr ernstlich kaum in Angriff genommen werden. Nicht allein die Technik der linken Hand, vielmehr noch diejenige der Bogenführung bildet hier die größte Schwierigkeit und kann nicht im entferntesten mit der viel bequemeren auf der Violine und dem Violoncello verglichen werden.

Die Pädagogik.

Die Pädagogik eines Schulwerkes soll klar und wahr sein, sie soll Regeln und Gesetze finden, an denen weder zu rütteln noch zu deuteln ist. Nimmt auch die Praxis nicht alles gleichwertig auf, was ein Unterrichtswerk im theoretischen Sinne als Material bietet, so ist doch die Kenntnis des Stoffes und seine theoretisch-praktische Bearbeitung für den Studierenden eine Notwendigkeit, gewissermaßen ein Vorratsborn, aus dem man immerwährend schöpfen kann und der nie versiegt. — Haben wir erst die Logik und ihre Entwicklung in einem Studienwerke ganz erfaßt und begriffen, dann haben wir gewonnenes Spiel. Diese Logik bestehe darin, Theorie und Praxis miteinander in Einklang zu bringen, denn diese sollen einander nicht gegenüberstehen, sondern sich gegenseitig tragen und ergänzen. Die Theorie entspringt dem logischen Denken, die Praxis hingegen ist oft nichts anderes als ein willkürliches, der eigenen Individualität unterworfenes Handeln, das nur auf den Augenblickserfolg hinzielt, ja gar oft nur eine körperliche, meist auf Bequemlichkeit berechnete Handlung, die wenig oder kaum einer geistigen Inspiration entspringt und als ihr höchstes Gesetz nur die „Gewohnheit“ anerkennt und ihr unterliegt. Wo sich aber die Praxis als Ausfluß einer höheren geistigen Potenz der Theorie nähert, mit anderen Worten gesagt, das Resultat der Erfahrung ist, da schlägt die Pädagogik wohl andere Wege, Nebenwege, ein, die aber niemals ganz das Reich der Logik verlassen.

In diesem Sinne sei uns die Pädagogik eine Wissenschaft, die uns als Pfadfinder vorangeht, um uns den Weg durch jenen Wald zu lichten, der uns die Fernsicht des vorgesteckten Zieles noch vorenthält. Sie soll aber auch mit Tatsachen rechnen, die bereits bestehen und allgemein anerkannt sind. Eine einsichtsvolle Pädagogik wird sich daher stets auf das vorhandene Gute stützen, um auf bereits gegebenen und allseitig für gut befundenen Grundlagen weiter zu bauen. Diejenige Pädagogik wird ihrem Ziele am nächsten kommen, die unter möglichster Abstreifung aller eigenen Individualität sich nur auf logische Gesetze stützt. Sie soll ihre Regeln und Gesetze konsequent durchführen, unbekümmert darum, ob dieses oder jenes in anderer Ausführung bequemer oder praktischer erscheint. Ihre Hauptaufgabe ist, den Schüler auf eine Höhe zu bringen, die es ihm ermöglicht, auf eigenen Füßen zu stehen und von dort an selbst an seiner Vollendung weiter zu arbeiten.

Ratschläge und Winke für Lehrer.

Was steht nicht in einem Schulwerke und gehört dennoch zu den vornehmsten Obliegenheiten und Pflichten eines Lehrers?

> Die Ausbildung des Orientierungsvermögens der linken Hand und des Tastgefühls.

Diese beiden äußerst wichtigen Eigenschaften gehören innig zusammen und ergänzen einander. Um das Tastgefühl und mithin auch das Orientierungsvermögen der linken Hand selbständig und systematisch zu entwickeln, bedarf es für den Schüler keiner anderen Weisung, als des strikten Nichthinsehens auf die Finger und den Fingersatz

während des Spielens. Man lasse sich hierbei durch die anfängliche Hilflosigkeit des Schülers nicht irremachen. Die Ausbildung des Tastgefühls und besonders des Orientierungsvermögens in der Applikatur der linken Hand ist bei dem Kontrabaß in noch höherem Maße erforderlich als bei einem anderen Instrument mit kleinerer Mensur, weil die Entfernung der Lagen größer und der Wechsel derselben des kleineren Umfanges an Tönen halber häufiger ist. Es ist grundverkehrt, bei dem Wechsel der Lagen und dem Fingersatz das Augenmaß mit zu Hilfe zu nehmen, da ein solches Verfahren das Spiel unbeholfen und unsicher macht und dem Spieler, namentlich im Orchester, den Stempel der Ängstlichkeit aufdrückt. Die Augen und mit ihnen die Gedanken werden von den Noten abgelenkt, und von einer Aufmerksamkeit dem Dirigenten gegenüber kann dann überhaupt nicht mehr die Rede sein. Die ganze Hand und als Leiter insbesondere der erste Finger soll die Abstände aller Lagen untereinander mit unfehlbarer Sicherheit kennen, um die einzelnen Lagen ohne Hilfe des Augenmaßes sicher treffen zu können. Trotzdem aber kann von einem Augenmaß gesprochen werden, doch liegt dieses nicht im Hinschauen oder Seitwärtsschielen, sondern in der geistigen Vorstellung der einzelnen Lagenabstände, die dann gewissermaßen auf die Finger zu übertragen ist.

Ausbildung der Augen (vom Blattlesen), des Auffassungsvermögens, der Schärfe des Gedächtnisses und des musikalischen Hörens (relativ).

Auch diese Eigenschaften ergänzen einander und stehen außerdem im engsten Zusammenhange mit den soeben besprochenen. Nie kann es dem Schüler genug angeraten werden, seine Augen ausschließlich auf einen Punkt, auf das Notenblatt, zu richten. Auch wenn mechanische oder technische Übungen ohne Noten aus dem Gedächtnis wiedergegeben werden, richte man seine Augen auf irgendeinen Punkt, nie aber auf die Applikatur der linken Hand, eher noch auf die Bogenführung. Aber selbst dieses ist möglichst zu vermeiden, da das Auge in diesem Falle die Funktion des Denkens, die des musikalischen Hörens und die Reflektion des musikalischen Empfindens beeinträchtigt und stört. Die Beobachtung lehrt, daß, sobald ein Gegenstand, mit dem wir uns soeben noch geistig beschäftigt haben, an das Tageslicht gezogen wird, der bis dahin noch intensive Gedankengang in dem Augenblick gestört resp. ausgeschaltet wird, in dem wir den Gegenstand körperlich vor Augen haben, da wir hierin eine Befriedigung, ein erfülltes Sehnen empfinden. Ebenso wird, wenn wir den Abständen der Lagen oder den Intervallschritten mit den Augen folgen und sie zu kontrollieren bestrebt sind, die Schärfe des Gehörs vermindert oder auch die Funktion des musikalischen Hörens ganz ausgeschaltet, und somit verliert das Ohr die Kontrolle. Ganz anders aber schärft es das Gehör, wenn es als alleiniger Faktor tätig ist und von den Augen unabhängig funktioniert.

Ausbildung der physischen Kräfte im allgemeinen und die der Fingermuskeln der linken Hand und des rechten Armes (Bogentechnik) im besonderen.

Soll ein Haus feststehen, so muß es ein gutes Fundament haben. Ist nun der Baugrund von Natur aus gut bestellt, so genügen dem Bauherrn wohl die allbekannten Regeln und Gesetze, andernfalls aber muß das Fundament künstlich hergestellt werden,

und das erfordert nicht selten eine kostspieligere, kompliziertere und schärfest berechnete Arbeit und eine längere Frist als der Bau des Hauses selbst. — Genau so verhält es sich mit der Ausbildung eines Künstlers. Sind die geistigen und körperlichen Veranlagungen des Schülers gute, so sind für eine spätere hohe Künstlerschaft die ersten und wichtigsten Grundlagen gegeben. Ist dieses Fundament aber lückenhaft, so muß der Lehrer, wenn er von seinem Vorhaben nicht besser ganz zurückstehen will, Mittel und Wege finden, um ein solches künstlich herzustellen. In unserem besonderen Falle handelt es sich vor allem um die Entwicklung der Kräfte der linken Hand, oder besser gesagt, der Finger, sowie des rechten Armes zur Bogenführung.

Der Fingergymnastik ist im ersten Unterrichtsjahre das weitestgehende Interesse zu widmen. Um die Fingermuskeln systematisch zu kräftigen, müssen jeden Tag in zunehmender Zeitdauer mechanische Fingerübungen vorgenommen werden, zu denen das Folgende zu bemerken ist. Man lasse die linke Hand vorschriftsmäßig in der Sattellage aufsetzen, während der linke Arm vom Ellenbogen abwärts sich durchaus wagerecht hält. Die in gebogener Haltung mit der Kuppe fest auf die Saite gesetzten Finger müssen genau in der Halbtonspannung verharren, und der Daumen ist mit der Innenfläche des Nagelgliedes wie bei dem Violoncello genau dem Mittelfinger gegenüber zu stellen. Nun werden bei vollkommen ruhiger Haltung des Armes und der Hand Fingerübungen ausgeführt, indem der jeweilig tätige Finger in gebogener Stellung, einem Hammer ähnlich, hoch ausgehoben und dann fest in der gleichen gebogenen Form mit der Kuppe auf die Saite niedergeschnellt wird, wobei es unnachsichtlich zu rügen ist, das erste Fingerglied einknicken zu lassen, da hierdurch dem Anschlage ein großer Teil der nötigen Kraft genommen wird. Eine sachgemäße Ausführung in dem angeführten Sinne hingegen wirkt Wunder.

Eine weitere Aufgabe ist die Entwicklung des rechten Armes in der Kunst der Bogenführung, und auch diese kann nicht früh genug in Angriff genommen werden. Hier spielt das Handgelenk die ausschlaggebende Rolle, während die zur Hauptsache in Tätigkeit tretenden Muskeln diejenigen des Unterarms sind; doch hüte man sich davor, das Handgelenk einseitig zu trainieren. Die erste und wichtigste Aufgabe ist die Lösung des Kugelgelenkes in der Schulter bei völlig ruhigem Oberkörper und ohne die geringste Mitbetätigung der Muskeln des Brustkorbes. Gelingt dieses vollständig ohne die geringste Schulterhebung, dann ist auch jede Schwierigkeit in der Bogenführung leicht zu bewältigen. (Es wird in erster Linie hier nur von der deutschen Art der Bogenführung gesprochen.) Es sei also wiederholt, daß bei dem Herausholen des Tones nie die Muskeln des Brustkorbes und des Oberarmes in Anspruch zu nehmen sind, sondern nur diejenigen des Unterarmes. — Hört in der Bogenführung die Tätigkeit des Handgelenkes auf, so beginnt das „Kratzen"! — Ebensowenig wie dieses ist ein immerwährendes Falsett angebracht. Das „Kratzen", besonders im Forte, wird meist dadurch hervorgerufen, daß man, auf den Fußspitzen stehend, sich mit dem rechten Arm und dem Oberkörper, somit dem Schwergewicht des Spielers, förmlich auf das Instrument wirft und so die Saiten mit roher Kraft zur starken Tongebung zwingt. Das Falsett, ein fortgesetzt säuselndes und ausdrucksloses Spiel, wird durch ein gedankenloses, mechanisches Schleudern des rechten Armes und vor allem des Handgelenkes bedingt.

Zwischen diesen beiden Extremen liegt die goldene Mittellinie. Der Bogen soll in jeder denkbaren Nuance der Tongebung, in jeder Strichart geführt, also nicht ge-

schleudert werden, und der Ton ist sozusagen aus den Fingerspitzen, der Vereinigung der Nervenstränge, herauszusaugen!

Der dritte Finger und die kleine Terzspannung in der Applikatur des Kontrabaßspiels und der Daumenaufsatz.

„Sie sagen, das mutet mich nicht an,
Und meinen, sie hätten's abgetan." (Goethe.)

Wie man sich nach langem Sträuben endlich hat dazu bequemen müssen, den dritten Finger im Daumenaufsatz einzuführen, so wird man über kurz oder lang dazu übergehen müssen, ihn auch auf der übrigen Mensur, d. h. im gewöhnlichen Spiel, zur Mitarbeit heranzuziehen, denn nicht allein die sich fortgesetzt hebende Technik, sondern in noch weit höherem Maße die fortschreitende Erkenntnis der Phrasierung, ihrer Gesetze und ihre genaue Wiedergabe müssen schließlich dazu führen. Und steht denn einer solchen Mitbetätigung des dritten Fingers auch nur das geringste im Wege? Nein, wenn nur eine von Anfang an darauf gerichtete Ausbildung dieses Endziel stets im Auge behält. Man verstehe recht, nicht von dem mit den mehr oder weniger praktischen und schönen Gewohnheiten seines Spiels bereits verwachsenen Spieler ist die Rede, sondern von dem Schüler, dem solche Gewohnheiten noch nicht anhaften und den bei Inangriffnahme seines Studiums der eine Weg zum Ziel genau so steil und schwierig anmutet wie jeder andere auch. Ihm ist mancher technische Griff leicht und selbstverständlich, der dem Lehrer unfaßbar erscheint, da ihm eben der Blick noch nicht durch den Ballast der Tradition getrübt ist.

Die so beliebte Ausrede, der dritte Finger sei zu schwach, um selbständig einen Ton zu nehmen und klangrein zu erzeugen, ist hinfällig, und nicht nur jeder Arzt, sondern die Praxis selbst, vor allem, wie sie uns die italienische Schule zeigt, muß jeden Zweifler eines Besseren belehren. – Wie hat man nicht seinerzeit gegen den Kuppenaufsatz bei gebogener Fingerhaltung und die Stellung des Daumens dem Mittelfinger gegenüber geeifert und glossiert, und heute bildet diese „affektierte Effekthascherei" eine der Grundlagen jedes bedeutenden pädagogischen Werkes! – Mehr als die Anwendung des dritten Fingers können die mit ihr verbundene „kleine Terzspannung" einiges Bedenken gegen sich haben, und diese mag vielleicht für jeden Spieler den Ausschlag geben, ob ihm die mehr oder weniger breite Bildung seiner Hand in der Linie der Fingerwurzeln es erlaubt, die vom Verfasser eingeführte „Skizze eines neuen Fingersatzes" zur Einführung zu bringen[1]).

Die größte Schwierigkeit aber steht der Ausnutzung des dritten Fingers und der kleinen Terzspannung in der nachlässigen Art entgegen, wie die Mehrzahl aller Kontrabaßspieler den linken Unterarm halten. Anstatt ihn in ungezwungener Weise vom Ellenbogen abwärts in freier wagerechter Lage zu halten, lassen sie den Ellenbogen nach unten hängen, stützen schließlich den ganzen Unterarm auf die Zarge, und selbst im Daumenaufsatz noch klammern sie sich oder, besser gesagt, umklammern sie gar die Zarge, als wären sie selbst oder das Instrument in Gefahr zu fallen. Kleine Ursachen, große Wirkungen, aber ach welche! – denn die ganze Bewegungsfreiheit des linken Armes und der linken Hand ist nun natürlich unmöglich, und diese ist eine

[1]) Es mögen an dieser Stelle zwei Schüler des Verfassers genannt sein, Max Kunze in Boston und Paul Rahmig in Philadelphia, denen beide Systeme, die Ganzton- und die Terzspannung, vollkommen geläufig sind, und die beide Systeme je nach der Phrasierung anwenden. (Siehe statistische Berichte der Konservatorien.)

durchaus unerläßliche Bedingung für die kleine Terzspannung sowohl, wie überhaupt für die Ganztonspannung.

Der linke Arm muß unter allen Umständen frei und unabhängig schweben, und zwar, wie bereits erwähnt, in durchaus wagerechter Lage von der Ellenbogenspitze bis zur Handwurzel, einerlei in welcher Lage die Hand selbst sich gerade befindet. Weder der Unterarm an irgendeiner Stelle noch die innere Handfläche dürfen irgendwie mit dem Instrument selbst in Berührung kommen, sondern ausschließlich die Kuppen der Finger der linken Hand sollen auf die Saiten aufgesetzt werden, wobei im Daumenaufsatz noch ganz besonders darauf zu achten ist, daß der Ellenbogen noch mehr nach oben (außen) zustrebt, denn nur auf diese Weise tritt dem Spieler bis hinunter an den Steg kein Hindernis mehr entgegen. Der Oberkörper soll auch im Daumenaufsatz möglichst in aufrechter Haltung verharren und sich nicht auf das Instrument lehnen, dessen Hals zwischen der Achsel und dem Armansatz ruhen muß, um hier den Gegendruck gegen das Spiel der Finger zu finden. Das Handgelenk am Ansatz des Daumens ist nun soweit durchzudrücken, daß der Daumen, der erste, zweite und dritte Finger gleichzeitig auf die Saite fallen, denn nur durch dieses Verfahren werden die Finger in den Stand gesetzt, frei zu agieren.

Je höher wir im Daumenaufsatz auf der A-Saite, die wir nicht ganz entbehren können, — von der E-Saite können wir absehen — gehen, um so rauher und unangenehmer ist der Klang, denn wenn auch durch die Verkürzung der Saite die Schwingungen vermehrt werden, so bleibt ihre Stärke doch dieselbe und hindert naturgemäß eine klare Erzeugung des Klanges. Alsdann hindert bei weniger geübten Spielern der feste Daumenaufsatz auf mehreren Saiten, besonders im Legato, schnelle und leichtfließende über mehrere Saiten laufende Passagen glatt und perlend auszuführen. Deshalb sollte die erste Daumenlage (Flageolettaufsatz) als Hauptlage betrachtet werden, als Ausgangspunkt, um in alle höheren Lagen zu gelangen. Besonders gilt das Vorgeführte von der Kantilene, in der es vor allem auf Tonschönheit ankommt. Wir sind daher berechtigt, den Hauptanteil des Daumenaufsatzes der G- und der D-Saite zuzuteilen, denn es ist dieses ein ganz natürliches Verhältnis, wie es auch bei allen übrigen Streichinstrumenten zutage tritt. — Wenn man bedenkt, wie oberflächlich fast alle Autoren den Daumenaufsatz behandeln, ist es nicht verwunderlich, daß dieser wichtige Abschnitt des Kontrabaßspiels nur äußerst wenig seiner Bedeutung entsprechend angewandt wird, und doch kann gerade dieses Studium nicht ernstlich genug empfohlen werden, denn der Daumenaufsatz stellt für die Entwicklung des Kontrabaßspiels voraussichtlich die nächste Etappe dar, die dann jedenfalls auch zur vollen Erschließung des Flageolettspiels in seinem ganzen Umfange führen muß.

Das Flageolettspiel.

„Denn wie in jeder Kunst, so auch in dieser, soll zuletzt das Schwerste mit Leichtigkeit ausgeübt werden." (Goethe.)

Nur derjenige Künstler und Virtuose darf sich vollbewußt als solcher bezeichnen, der auch das Flageolettspiel mit Meisterschaft beherrscht, denn dieses stellt sich uns als die Krone des gesamten Kontrabaßspiels, als die höchste Staffel seines Studiums

dar. Die Kenntnis aller Flageolettöne birgt für den Spieler in sich schon den Maßstab, den er an sein eigenes Können anlegen kann, um den Grad seiner Vorgeschrittenheit selbst zu beurteilen, und sie schützt ihn vor der Selbstüberschätzung. Es muß den eigenen Untersuchungen und Möglichkeiten, resp. der Güte des Instruments überlassen bleiben, bis wieweit man jeweils das Flageolettspiel ausdehnen will oder kann, für die Pädagogik aber ist es eine Pflicht, auf alle Möglichkeiten hinzuweisen.

Die „höhere Technik des Daumenaufsatzes", wie sie vom Verfasser aufgestellt ist, ist als solche weder eine neue Erfindung noch etwas nie Gekanntes; nur die Form des in diesem Werke zum praktischen Studium verarbeiteten Materials darf als „neu" und in gewissem Sinne auch als „original" hingestellt werden. Dasselbe nun gilt auch vom Flageolettspiel, zu dem aber manches hinzugetreten ist, das bis heute tatsächlich unbekannt war.

Wie steht es denn aber überhaupt um das Flageolettspiel auf dem Kontrabaß? Dieses Monstrum, Pardon!, diese schöne Sphinx will sich keiner Form so recht fügen und sich nicht enträtseln lassen. Ihrer Ausführung, besonders aber in Hinsicht auf einen geordneten Fingersatz, stellen sich fast unüberwindliche Schwierigkeiten entgegen. Wohl jeder liebäugelt mit diesem schönen Wesen und sucht ihr hier und dort ihren Schleier zu lüften, aber selbst ein Bottesini mußte sich mit einem Teile der Rätsellösung abfinden, obwohl er auf der richtigen Fährte war und uns in seiner Methode den rechten Weg zeigt. Dragonetti hingegen scheint das Geheimnis des Flageolettspiels in seinem vollen Umfange gekannt und verwendet zu haben, denn anders läßt sich sein Spiel auf den übermäßig hoch liegenden Saiten einfach nicht erklären, und jedenfalls war es in erster Linie eine Art „Einklangflageolett" am Steg, vom Verfasser als „italienisches Flageolett" bezeichnet, das ihm ermöglichte, in den höchsten Tönen und in jeder Tonart mit der Violine zu konkurrieren.

Das Flageolettspiel will mühsam erkämpft sein, das Stehen und Ausspielen der Töne, sowie die geeignete Bogenführung in ihrer zwar kräftigen, aber doch geschmeidigen Art erfordert eine unendliche Geduld und Ausdauer. Gelingt dem Studierenden auf den ersten Angriff nicht alles, so ist eine theoretische Kenntnis seiner Lage doch von großer Wichtigkeit. Jedenfalls aber öffnet sich dem Kunstbeflissenen durch dieses Werk eine weite Perspektive, die wohl dazu angetan ist, zum weiteren Studium anzuregen.

Das Spielen im Flageolett am Steg ist in Haltung und Stellung genau wie für den Daumenaufsatz üblich auszuführen, nur daß der Ellenbogen möglichst noch höher vom Instrument absteht und das Handgelenk möglichst noch schärfer durchgedrückt werden muß. Auch die Haltung des Oberkörpers sei nach Möglichkeit aufrecht, und man wird finden, daß, so unwahrscheinlich es auch klingen mag, gerade hierdurch die höchsten Töne am Steg bequemer und leichter zu haben sind. Äußerst wichtig ist es, daß der Steg auf das genaueste lotrecht steht und daß die Saiten in ihrer Stärke zueinander passen, denn anders ist es einfach unmöglich, ein absolut reines Flageolettspiel hervorzubringen[1]).

Das Flageolett auf dem Kontrabaß, das in seiner Schönheit und Ausgiebigkeit von keinem der anderen Streichinstrumente erreicht, geschweige denn übertroffen wird, ist in das natürliche und das künstliche Spiel einzuteilen. Die natürlichen Flagolettöne

[1]) Der Übergang vom festen Griff (Daumenaufsatz) zum Flageolett am Steg soll ohne jegliche Klangabstufung vor sich gehen. Er ist dem Übergang der Bruststimme zum Falsett vergleichbar.

entstehen, wenn man durch Berühren die leere Seite teilt, die künstlichen dagegen werden durch das feste Aufsetzen des Daumens und leichtes Berühren der Saite mit einem anderen Finger erzeugt. Der Gesamtumfang aller Flageolettöne läßt sich nach der Höhe zu wohl kaum feststellen und richtet sich hauptsächlich nach der Güte des Instrumentes und dem Wert der Besaitung.

a) Das natürliche Flageolett[1]).

Man teilt das natürliche Flageolett wieder in folgende Unterabteilungen ein:

Das Einklang-Flageolett umfaßt die Töne, die fest oder als Flageolett gegriffen dieselbe Tonhöhe ergeben. Es findet sich nur auf der unteren Mensur, d. h. vom Mittelpunkte der Seite ab dem Stege zu.

Das Oktav-Flageolett klingt ein oder zwei Oktaven höher als der festgenommene Griff und kommt auf der ganzen Mensur vor.

Das Quint-Flageolett gibt eine höhere Quinte des festen Griffs wieder und liegt ebenfalls auf der ganzen Mensur.

Das Terz-Flageolett gibt eine höhere Terz des an dieser Stelle fest gegriffenen Tones und kommt nur auf der oberen Mensur vor[2]).

b) Das künstliche Flageolett.

Dem Namen „künstliches" Flageolett liegen nicht etwa dem natürlichen Flageolett entgegenstehende andere „künstliche" Gesetze zugrunde, sondern nur die „künstliche" Neuschaffung eines Sattels auf der Mensur berechtigt zu der genannten Bezeichnung. Die Basis oder der Sattel nämlich wird im künstlichen Flageolett zweckentsprechend verändert, resp. künstlich verlegt, um auf einer dadurch neu gegebenen Basis weiter operieren zu können.

Der Spielweise des Kontrabasses entsprechend kann hier nur der Daumen, als der geeignetste Faktor für die neue Basis (künstliche Sattellage) in Betracht kommen, obwohl auch kleine Spannungen mit anderen Fingern ausführbar sind.

Setzt man den Daumen fest auf die Saite und berührt mit dem 3. Finger die Quinte, dann erklingt die Duodezime vom Daumenaufsatz oder, was dem gleich ist, die einfache Oktave vom Flageolettgriff. Den 3. Finger auf die Quarte gesetzt, läßt die zweite Oktave vom Daumenaufsatz, oder die Duodezime vom Flageolettgriff hören. Der 2. Finger auf die große Terz gesetzt, ergibt wiederum die große Terz der zweiten Oktave oder die zweite Oktave vom Flageolettgriff. Der 2. Finger auf der kleinen Terz, die Quinte der zweiten Oktave, oder die große Terz in der zweiten Oktave vom Flageolettgriff. Der 2 Finger um einen Grad tiefer (~), die kleine Septime der zweiten Oktave, oder die Quinte der zweiten Oktave vom Flageolettgriff. Der 2. Finger um zwei Grad (≈) tiefer, die dritte Oktave, oder die kleine Septime der zweiten Oktave vom Flageolettgriff. Endlich der 1. Finger auf die große Sekunde, die Sekunde der dritten Oktave, oder die dritte Oktave vom Flageolettgriff usf.

Das künstliche Flageolett bis zur Quartenspannung ist bei guter Spannweite der linken Hand so ziemlich auf der ganzen Mensur, in der Oktavspannung (die einfache

[1]) Die nun folgenden Definitionen sind dem 2. Teile des Schulwerkes desselben Verfassers entnommen.

[2]) Die ausführliche Wiedergabe in Noten siehe dasselbe Schulwerk.

Oktave vom Daumen und Einklang vom Flageolettgriff) jedoch nur auf der unteren Mensur und auch hier nur in den höchsten Lagen ausführbar.

Hiermit ist aber das Flageolettspiel für den Kontrabaß noch nicht erschöpft, sondern es muß noch einer Spielweise Erwähnung geschehen, die in Italien üblich ist und von den dortigen Virtuosen besonders kultiviert wird. Man kann daher dieses Flageolett als das „italienische", im Gegensatz zum Natur- und Kunstflageolett, bezeichnen.

Das „italienische Flageolett", ein Einklang-Flageolett, nimmt eine Sonderstellung ein und ist dem „Gabelgriff" der Hauseschen Methode, den gekniffenen Tönen bei Simandl, verwandt. Das „italienische Flageolett" wird hervorgebracht, indem man in der Daumenlage die Saite nicht herunter-, sondern nach der äußeren Seite links seitwärts durchdrückt. Die Saite bleibt also stets in gleicher Entfernung vom Griffbrett. Man greift bei diesem Flageolett mit dem 1., 2., 3. Finger und für Geübte auch mit dem Daumen. Der Daumen hat dieselbe Stellung wie beim Daumenaufsatz, ohne jedoch die Saite durchzudrücken, sondern er liegt nur lose auf. In technischer Beziehung das Unmöglichste möglich machend, erfordert dieses auf der ganzen Mensur ansprechende Flageolett ein äußerst sorgfältiges Studium, ganz besonders aber in Hinblick auf die Entwicklung eines schönen Tones.

Ist das gegenwärtig geführte Unterrichtsmaterial den heutigen Anforderungen entsprechend?

Es ist dieses eine Frage, über die sich streiten läßt, und die man ebensogut bejahen wie verneinen kann.

Ein guter Pädagoge ist jedenfalls auch ohne eine Schule bzw. Methode um ein Unterrichtsmaterial nicht verlegen, und wenn er es bei vorgeschrittenem Studium nicht selbst mehr geben will, so bietet es ihm die vorhandene Orchesterliteratur in Hülle und Fülle.

Der Verfasser persönlich hält diejenige Schule für die beste, die dem Lehrer seine Aufgabe insofern erleichtert, als sie ihm in übersichtlicher Weise ein Material zur Verfügung stellt, das er je nach Bedarf und nach eigenem Ermessen wählen und aus dem ein für passend erachteter Teil herausgegriffen werden kann. Dem Lehrer aber und somit auch dem Schüler ein bereits vollständiges Lehrprogramm einseitig zu diktieren, resp. einen von A bis Z ausgearbeiteten Studiengang vorzuschreiben, ist durchaus unnötig und geradezu grundfalsch. Hier kann nur der Lehrer, der lebendige Unterricht als ausgleichender Faktor in Betracht kommen, und zwar nach dem Worte: „Der Buchstabe tötet, der Geist macht lebendig".

Vorteilhaft ist es zum Beispiel, daß der Autor speziell im Anfangsstudium seine den Tonleitern folgenden kleinen Übungen und Etüden einfach in Viertelnoten gibt und es dem Lehrer überläßt, diese dann in verschiedenen Rhythmen, Tempi, Stricharten (Legato, Staccato usw.) und dynamischen Schattierungen zu variieren, denn auf diese Weise ist es unnötig, ein allzu reichliches und damit erdrückendes Material zu geben, dem Lehrer und Schüler dann mit gebundenen Händen ohne jede eigene Bewegungsfreiheit gegenüber stehen.

Jeder Schüler ist ein Phänomen, das ergründet und verstanden sein will und sich keiner Schablone fügt. Bei nicht zwei Individuen sind die geistigen und körperlichen Veranlagungen gleich, und aus manchem geeigneten Schüler ist nur deshalb nichts geworden,

weil seine ureigensten Eigenschaften nicht erkannt sind und ihnen zu wenig Rechnung getragen ist. Es ist durchaus nicht selten, daß gerade die am besten veranlagten Schüler am meisten Launen und Stimmungen unterworfen sind. Sie haben wohl sensible Nerven und können sich in alles erstaunlich schnell hineinfinden, aber es fehlt ihnen die Willens- und Arbeitskraft, das Aufgenommene durch Üben (Übungen) zu befestigen. Sie können nur dann arbeiten, wenn ihre Nerven geistig angeregt werden, d. h. mit anderen Worten gesagt, solange eine Sache ihnen Interesse abnötigt; doch erschlaffen sie, sobald eine Arbeit monoton zu wirken beginnt; es fehlen ihnen eben die arbeitskräftigen Nerven. In diesem Sinne wäre das „Genie" nur da vorhanden, wo sensible und arbeitskräftige Nerven gleichwertig hoch entwickelt sind.

Sollten nicht diese Hinweise manchen guten Rat für die Autoren in sich bergen? — Es ist somit wohl keine falsche Auffassung, auch in der Pädagogik das Angenehme mit dem Nützlichen zu verbinden, nur darf man hierin nicht so weit gehen, z. B. auch „Gassenhauer" in einem Schulwerke zu bringen.

Gewiß ist dem Lagenspiel ein hervorragender Platz im Kontrabaßstudium einzuräumen, ob aber der pädagogische Wert eines Schulwerkes etwa deshalb höher einzuschätzen sei, weil alle Lagen systematisch und schablonenhaft in gleicher Weise gegeben werden, und der gesamte Unterrichtsstoff in diesem Sinne zur Verarbeitung kommt, bleibe dahingestellt; diese musikalische Kost ist für den Schüler geradezu unverdaulich, und der eigentlich musikalische Teil, das Angenehme, kommt hierbei schwerlich auf seine Kosten. Ein solches Verfahren zu begründen unter Hinweis auf die Praxis ist nicht stichhaltig, denn der Begriff „Praxis" ist für manchen denn doch wohl ein anderer. Wohl ist das Lagenspiel als ein wichtiger Abschnitt für sich zu behandeln und zu verarbeiten, doch gibt es neben ihm auch andere Aufgaben, die zum mindesten dasselbe Recht auf Beachtung verdienen.

Um ein Beispiel zu geben, wie das Lagenspiel selbständig studiert werden könnte, sei, ohne die Erfahrungen des Lehrers beschränken zu wollen, auf „Das Studium des Kontrabaßspiels" desselben Verfassers (Verlag: Louis Oertel, Hannover) verwiesen. Diesen sind dann zur Befestigung des Lagenspiels harmonisch geordnete Lagenstudien, wie sie sich in derselben Schule befinden, als tägliche Übungen beizugeben. Ferner gehören hierzu die Intervallstudien in Terzen, Quarten, Quinten usw. Einem Schüler, dem hierdurch das Lagenspiel noch nicht erschlossen wird, ist dann überhaupt nicht zu helfen und ein weiteres Studium vollkommen aussichtslos.

Der Autor muß, um für seine Methode den rechten Stoff zu finden, dieselben Wege aufsuchen, nach deren Gesetzen und Regeln zu arbeiten auch der Komponist gezwungen ist; ein rein melodisches Phantasieren und eine abstrakte Prinzipienreiterei sind in einer pädagogischen Arbeit für den Kontrabaß noch weit weniger angebracht als bei einem anderen Instrumente. Jeder Pädagoge (Autor) ist begrenzt in seiner Auffassung und selbst da noch der eigenen Individualität unterworfen, wo er noch so objektiv vorzugehen sich bestrebt. Diese Erscheinung äußert sich natürlich auch in dem dem Schüler dargebotenen Unterrichtsmaterial, und es empfiehlt sich daher, während des Studiums eines Schulwerkes Studien und Etüden anderer Autoren einzufügen. Leider aber gibt es in der Literatur für den Kontrabaß noch zu wenig solcher Studien und Etüden, die sich einem Schulwerke etwa progressiv anpassen ließen, denn es wird wohl auf diesem Gebiete einiges geschrieben, aber nur für Virtuosen, und zu wenig für Schüler resp. Schulzwecke.

Ein vorzügliches Unterrichtsmaterial für den Kontrabaß aber bietet uns die Orchesterliteratur selbst, die nicht selten in den meist kürzeren, prägnanten thematischen resp. motivischen und kontrapunktischen Ausführungen von einer lapidaren Größe ihres Wertes zeugt. Hier treffen wir die Geistesblitze aller hervorragenden musikalischen Größen kaleidoskopartig beisammen und nähren uns sozusagen aus dem „Urquell" selbst. Es sind hier nicht allein sehr oft große Schwierigkeiten in der absoluten Finger- und Bogentechnik zu überwinden, sondern viel mehr noch ist es das musikalische Prinzip, besonders in der Phrasierung und den dynamischen Schattierungen, das hier zum Ausdruck gebracht werden muß. Einen den Phrasierungsgesetzen analogen und richtigen Fingersatz und ebenso die Bogeneinteilung hierbei zu finden, ist eine hohe Aufgabe für den Lehrer.

Eine Sammlung solcher Orchesterauszüge ist voll und ganz gutzuheißen, sobald sie sich nicht auf die Fingertechnik allein beschränkt, doch von weit höherem Werte sind solche Sammlungen, die man sich nach und nach aus der Praxis selbst zusammenstellt.

Goldene Worte.

Lernt nur den Kontrabaß richtig spielen, lernt richtig und wirklich musikalisch phrasieren, lernt singen auf dem Instrument, vor allem aber lernt „Tonziehen", den Ton entwickeln. Lernt die Technik der Bogenführung mit souveräner Meisterschaft ausüben. Die Technik macht den Künstler frei! Erst sie befähigt den Interpreten, sein ganzes Seelenleben zu offenbaren. Doch sei die Fingertechnik an sich allein nur ein Mittel zum Zweck und niemals, wie es leider fast allgemein angenommen wird, das alleinige und Hauptergebnis des Studiums, denn, wenn die Fingerfertigkeit das Endziel des Studiums wird, dann beginnt ein musikalisch verwerfliches Virtuosentum. Die Seele wollen wir und nicht das Handwerk!

Wer ein hohes Ziel erstrebt, darf auf dem Wege zu ihm nichts überspringen und unbeachtet lassen. Viele Schüler können es nicht abwarten, das Ziel in steter aber sicherer Arbeit zu erreichen, und halten ihre Ausbildung viel zu früh für beendet.

Die Frühreife ist der gefährlichste Feind aller Pädagogik und birgt die größten Gefahren in sich.

> „Jedes Gewaltsame, Sprunghafte ist mir in der Seele zuwider, denn es ist nicht naturgemäß. Ich bin ein Freund der Pflanze, ich liebe die Rose als das Vollkommenste, was unsere deutsche Natur als Blume gewähren kann; aber ich bin nicht Tor genug, um zu verlangen, daß mein Garten sie mir schon Ende April gewähren soll. Ich bin zufrieden, wenn ich jetzt die ersten grünen Blätter finde, zufrieden, wenn ich sehe, wie ein Blatt nach dem anderen den Stengel von Woche zu Woche weiter bildet; ich freue mich, wenn ich im Mai die Knospe sehe, und bin glücklich, wenn endlich der Juni mir die Rose selbst in aller Pracht und in allem Duft entgegenreicht. Kann aber jemand die Zeit nicht erwarten, der wende sich an die Treibhäuser." (Goethe.)

Man muß schon viel gelernt haben, um eine Kantilene musikalisch vornehm geben zu können.

Es kommt weniger darauf an, daß wir viele Kontrabassisten haben, d. h. ausbilden, sondern vor allen Dingen gute.

Die Theorie ist der Schlüssel zum Verständnis der Kunst. Ohne sie bleibt der Schüler stets ein Handwerker auf seinem Instrument. Daß das Studium des Instrumentes mit dem der Musiktheorie Hand in Hand gehe, darauf zu dringen, sollte jedem Pädagogen Pflicht sein, denn nur auf diese Weise wird der Schüler auch den inneren Zusammenhang in der musikalischen Kunst ganz begreifen lernen.

Es wäre für die Weiterentwicklung des Kontrabaßspiels bedauerlich, wollten wir betreffs der Finger- und Bogentechnik nach wie vor nur dem Spruche huldigen, jeden nach seiner Art selig werden zu lassen.

Werdet vollkommene Künstler, und ihr habt nicht nur die Zukunft des Instrumentes, sondern auch eure eigene in Händen.

Es gibt in der Kunst keine Zukunft, die nicht auf dem Boden der Arbeit, der Erfahrung und wohl auch der gelegentlichen Mißerfolge gewachsen wäre.

Nur der füllt seinen Platz ganz aus, der selber in seinem Berufe die eigene volle Befriedigung findet.

Fähigkeiten, welche man nicht ausübt, verlieren sich allmählich.

Sei fleißig, aber halte auch mit deinen physischen und geistigen Kräften haus.

Nie lasse außer acht, daß jede erlernte Technik nur auf der Gewohnheit basiert, resp. ihr entspringt.

Der echte Künstler ist bescheiden, nur wer nichts Rechtes kann, liebt das Prahlen.

Ekle Lobhudelei ist der Fluch des Künstlers, die sein Mark aushöhlt und seine Schneide abstumpft.

„Alles zur rechten Zeit tun, das ist weise, das fesselt das Glück und sichert den Erfolg." (A. von Loy.)

Den Vormarsch der Jugend hindert keiner, ihn in die richtige Bahn zu lenken, das ist die Pflicht des Lehrers.

Im Orchester sich der Allgemeinheit unterordnen, heißt sie beherrschen.

Die Ideale und Illusionen der Jugend zählen nicht. Erst wenn die Erfahrung hinzutritt, und unbarmherzig Zweig auf Zweig knickt, so bleibt endlich der wahre Grund, und auf diesem könnt ihr Häuser bauen und eure früheren Luftschlösser ohne Bedauern hinter euch lassen.

Statistische Berichte der Konservatorien und Musikschulen aller Kulturländer.

Konservatorium für Musik in Prag.

(Rudolfinum.)

Das Konservatorium für Musik in Prag wurde im Jahre 1811 unter der Direktion Friedrich Dionys Weber eröffnet und gleichzeitig der Kontrabaßunterricht mit eingeführt.

Der erste Lehrer für Kontrabaß war Wenzel Hause von 1811–1845, geboren am 14. November 1764 zu Raudnitz (Böhmen), gestorben in Prag am 18. Februar 1847.

Ihm folgten:

Josef Hrabě[1]) (1845–1870), geb. 14. März 1816 zu Bubensch bei Prag, gest. in Prag am 20. März 1870;

Josef Sládek (1870—1876), geb. 10. Oktober 1847 in Zlatnik bei Prag, gest. daselbst 9. Januar 1876 (während seiner langen Krankheit durch V. Vlasák und Gustav Láska vertreten);

Vendelin Sládek (1876–1900), geb. 11. Februar 1851 in Zlatnik, gest. zu Prag am 1. Juli 1901;

Franz Černý (seit 1900), geb. 23. Januar 1861 in Pardubitz (Böhmen).

Die Schüleraufnahmen für die Instrumentalklassen erfolgten von 1811–1888 in regelmäßigen Abständen von drei Jahren und wurden zurzeit gegen 70 Schüler aufgenommen, die sich auf die einzelnen Instrumente etwa wie folgt verteilten: 30 Violine, 6–7 Violoncello, 4–6 Kontrabaß, 4 Flöte, 4 Oboe, 4 Klarinette, 4 Fagott, 5–6 Horn, 3–4 Trompete, 5–6 Posaune und 2–3 Harfe. Seit 1888 erfolgt die Aufnahme in jedem Jahre, doch ist die Zahl dementsprechend kleiner.

Die vollständige Ausbildung ist auf sechs Jahre festgesetzt, und nur solche Schüler dürfen sagen, das Konservatorium absolviert zu haben, die alle sechs Jahresklassen mit Erfolg durchgemacht haben. Beim Abgang (Absolvierung), dem stets eine Prüfung aus dem gesamten Material des sechsten Jahrganges und ein öffentliches Auftreten (Solospiel) vor dem Publikum vorausgeht, werden Diplome erteilt. Ebenso wie vor jeder Versetzung in eine andere Jahresklasse ein Examen vor der Prüfungskommission abzulegen ist, müssen sich auch Schüler, die außerhalb des Konservatoriums bereits einen Studiengang durchgemacht haben, zwecks Aufnahme in eine bestimmte Klasse einer Prüfung vor derselben Kommission unterwerfen.

[1]) Lese: Hrabje.

Das Honorar beträgt für ein Jahr für Inländer 80 Kronen, für Ausländer 400 Kronen.

Obligatorische Fächer sind: Klavier, Theorie, Komposition, Musikgeschichte, deutsche Sprache und Literatur, böhmische Sprache und Literatur und Französisch.

Das Alter des Schülers darf für das erste Schuljahr nicht über 15 und dementsprechend für das sechste nicht über 20 Jahre sein, auch muß der Schüler der deutschen oder böhmischen Sprache mächtig sein.

Die Gesamtzahl der Kontrabaßschüler beziffert sich bis 1907 auf 158, von denen 99 den sechsjährigen Kursus vollständig absolvierten, 43 vorher austraten, 5 während der Unterrichtsjahre starben und 11 noch der Anstalt angehören. Aus dem nachstehenden Verzeichnis sämtlicher Kontrabaßschüler sind die mit einem Stern bezeichneten als die besten hervorzuheben.

Verzeichnis sämtlicher Kontrabaßschüler des Prager Konservatoriums von 1811–1907.

Eintritt	Name	Abgang
1811	Fr. Hubatius	ausgetr. 1813
	Wenzel Sekyra	„ 1815
1813	Martin Vacek	„ 1819
	Josef Sklenár	„ 1816
	*Wenzel Kalus	absolv. 1819
1816	Hironymus Groß	„ 1822
	Joh. Bach	ausgetr. 1819
	Jos. Hanslik	„ 1817
	*Anton Sláma	absolv. 1822
1819	Jos. Husá	ausgetr. 1822
	Karl Hübel	„ 1822
	Jos. Studnicka	„ 1824
	*Franz Drechsler	absolv. 1825
1822	*Karl Clum	„ 1828
	V. Janous	„ 1828
	Krivanek	gest. 1823
	*Wenzel Horak	absolv. 1828
1825	*Jos. Procháska	„ 1831
	Georg Taschner	gest. 1828
	J. Vorlicek	absolv. 1831
	*Jos. Alscher	„ 1831
1828	*Wenzel Dlask	„ 1834
	*Anton Mares	„ 1834
	Fr. Sacher	„ 1834
	Aug. Skerl	„ 1834
1831	*Jos. Hrabé	„ 1837
	Jos. Janous	„ 1837
	Anton Jankowsky	gest. 1837
1834	*Joh. Hustoles	absolv. 1840
	*Jos. Nutzer	„ 1840
	*Wenzel Steinhardt	„ 1840
1837	*M. Dusikowsky	„ 1843
	Joh. Stástny	ausgetr. 1840
	*Ignatz Jelinek	absolv. 1843
1840	Joh. Ballanda	absolv. 1846
	Joh. Mathy	„ 1846
	*Wolfgang Wiedemann	„ 1846
1843	*Fr. Holy	ausgetr. 1847
	Jos. Jiřicka	absolv. 1849
	Gotth. Rajfir	ausgetr. 1847
	*Karl Trautsch	absolv. 1849
	Jos. Wraný	„ 1849
1846	*Jos. Abert	„ 1852
	Em. Chalupecki	„ 1852
	Jos. Lucas	ausgetr. 1848
	*M. Nitka	absolv. 1852
1846	O. Zeidler	ausgetr. 1850
1849	Joh. Fabian	absolv. 1855
	*Wenzel Suk	„ 1855
	*Em. Witek	„ 1855
1852	J. Kominek	ausgetr. 1854
	*Joh. Komrs	absolv. 1858
	*A. Moisl	„ 1858
	Wenzel Růžicka	„ 1858
	Wenzel Sodoma	ausgetr. 1854
1855	Ferd. Blumentritt	absolv. 1861
	A. Melis	„ 1861
	*Franz Simandl	„ 1861
	*Emanuel Storch	„ 1861
	A. Worstrebal	ausgetr. 1859
1858	Fr. Kratochvil	absolv. 1864
	L. Labsky	gest. 1862
	Anton Šoch	absolv. 1864
	R. Siegmund	„ 1864
	*Jos. Sladek	„ 1864
	Wittner	ausgetr. 1862
1861	Joh. Christoph	„ 1863
	Joh. Hraba	„ 1866

Eintritt	Name	Abgang
1861	*Gustav Láska	absolv. 1867
	*Jos. Rambousek	„ 1867
1864	Joh. Bochuslav	ausgetr. 1866
	*K. Charvát	absolv. 1870
	A. Hrdina	„ 1870
	Wenzel Kurka	ausgetr. 1865
	*Mathias Pekárek	absolv. 1870
	*Vendelin Sládek	„ 1870
1867	Jos. Černy	„ 1873
	A. Němec	„ 1873
	*Karl Hrabě	„ 1873
	E. Pistor	„ 1873
	K. Sollar	„ 1873
	*V. Vlasák	„ 1873
1870	*M. Aubrecht	„ 1876
	P. Pešek	„ 1876
	*Jos. Svoboda	„ 1876
	*G. Vojáček	„ 1876
1873	*Jos. Beckel	„ 1879
	*Joh. Geißel	„ 1879
	K. Jandl	„ 1879
	O. Patrný	„ 1879
	*Wenzel Svoboda	„ 1879
1876	*Franz Černý	„ 1882
1876	*A. Kapoun	„ 1882
	K. Kocan	„ 1882
	Fr. Mathauch	„ 1882
	*E. Šárka	„ 1882
1879	A. Čejka	„ 1885
	A. Köhler	„ 1885
	K. Kopecki	„ 1885
	*E. Mysliveček	„ 1885
	*Jos. Schmidt	„ 1885
	Joh. Zeman	ausgetr. 1883
1882	M. Kotek	„ 1884
	*Karl Kukla	„ 1886
	Fr. Ludovik	absolv. 1888
	B. Nejedly	ausgetr. 1886
	*Anton Tayner	absolv. 1888
1885	Fr. Brejcka	„ 1891
	Fr. Grund	ausgetr. 1889
	H. Kager	„ 1888
	*Adalbert Kuchynka	absolv. 1891
	*Adolf Lotter	„ 1891
	R. Otahal	„ 1891
1888	E. Hauser	absolv. 1894
	L. Hovorka	ausgetr. 1889
	Rozmara	„ 1889
	K. Smaus	absolv. 1894
	V. Vacura	ausgetr. 1894
	Fr. Zidlicky	absolv. 1894
1889	Fr. Hodek	ausgetr. 1890
	B. Zezdinsky	absolv. 1895
	M. Novák	ausgetr. 1892
	Tancer	„ 1892
1890	Zdenek Witek	absolv. 1896
1891	*Wenzel Bech	„ 1897
1891	D. Ruzicka	absolv. 1897
1892	Ch. Bottev	ausgetr. 1894
	*Karl Malý	absolv. 1898
	Novácek	ausgetr. 1897
1893	E. Duda	absolv. 1899
	W. Paudler	ausgetr. 1898
	H. Vodvárka	absolv. 1899
1894	E. Fischer	„ 1900
	R. Kocousek	„ 1900
	*Fr. Kuchynka	„ 1900
	K. Pasowsky	„ 1900
1895	B. Bohata	gest. 1901
1896	J. Kyselka	ausgetr. 1901
1897	W. Jiska	„ 1900
	K. Paul	absolv. 1903
	*E. Zeidler	„ 1903
1898	W. Reiß	ausgetr. 1900
	A. Simůnek	absolv. 1904
1899	J. Pietschmann	„ 1906
1900	L. Lauda	„ 1906
	A. Pochmann	ausgetr. 1905
	Fr. Spott	„ 1902
1901	Jos. Eim	absolv. 1907
	G. Kudela	„ 1907
	*Rud. Tulácek	„ 1907
1902	St. Steidl	5. Jahrgang
1903	A. Matejka	4. „
1904	Fr. Hubička	3. „
	J. Pirner	3. „
1905	P. Böhm	2. „
	A. Hřebřina	2. „
1906	Fr. Němec	1. „

An pädagogischen Werken für den Kontrabaß sind von Wenzel Hause bei Joh. Hoffmanns Wwe. (Prag) im Druck erschienen: Kontrabaßschule, 48 Übungen in Dur- und Moll-Tonleitern, Lief. 1. 2. — 48 konzertante Übungen, Heft 1. 2. 3. — 55 Übungen. — Vorzügliche Übungen. — Fortsetzung der Vorzüglichen Übungen, Lief. 1—8, außerdem hat Hause viele Solostücke geschrieben, die aber Manuskript geblieben sind.

Josef Hrabě verfaßte eine im Druck erschienene Kontrabaßschule (deutsch und böhmisch), in der er das Lagensystem seines Lehrers Hause, das deutsche, wieder verließ und zum italienischen überging, und außerdem viele Übungen und Etüden, die handschriftlich vorliegen.

Josef und Vendelin Sládek haben ebenfalls im Manuskript Studien und Etüden für den Kontrabaß hinterlassen.

Franz Cerný, geb. 23. Januar 1861 in Pardubitz (Böhmen), muß mit Fug und Recht ein würdiger Nachfolger seiner berühmten Vorgänger genannt werden.

Als Schüler Vendelin Sládeks absolvierte er von 1876—82 das Prager Konservatorium und ging dann nach Paris, um sich auf dem Conservatoire National unter dem damaligen Lehrer V. F. Verrimst weiterzubilden. Cerný errang hier gleich im ersten Semester die große silberne Medaille, sowie das Diplom des Institutes. Er wurde dann Mitglied des Eduard Colone-Orchesters und ein Jahr später, nach ebenfalls glänzend bestandenem Probespiel, in den Verband des weltberühmten Lamoureux-Orchesters aufgenommen, in dem er vier Jahre lang blieb. Er ging dann für ein Jahr nach London und nahm 1890 die ihm angebotene Stellung als erster Kontrabassist am Prager Nationaltheater an, welche er zehn Jahre hindurch bekleidete.

1900 wurde Cerný an Stelle seines Lehrers, des schwer erkrankten Professor V. Sládek an das Prager Konservatorium berufen, an dem er heute mit größtem Erfolge wirkt.

Auch als Komponist für sein Instrument hat Cerný sich einen geachteten Namen errungen und sich als ein äußerst feinsinniger Musiker bewährt. Außer seiner großen, breit angelegten dreiteiligen „Modernen Kontrabaß-Schule" sind im Verlage von Bosworth & Cie. bisher erschienen: „Mazurka", „Dumka", „Chant d'Amour", „Rêverie" und „Valse Fantastique", sämtlich mit Klavierbegleitung. Manuskript sind noch: „Nokturno und Intermezzo" und „Konzertballade".

Königliche Akademische Hochschule für Musik in Berlin.

Der Kontrabaßunterricht an der Königl. Hochschule für Musik in Berlin wurde im Jahre 1872 offiziell eingeführt und als erster Lehrer für dieses Instrument der Königl. Kammermusiker Wilhelm Sturm (1872—1898) verpflichtet. Ihm folgte sein Schüler, der Königl. Kammermusiker M. Skibicki (seit 1898).

In den 34 Jahren sind 186 Kontrabaßschüler ausgebildet worden, durchschnittlich pro Semester drei. Als ausgezeichnet und in hervorragenden Stellungen sind anzuführen: Karl Eicke und Albert Pfeffel (Königl. Kammermusiker in Hannover), Otto Prüß, Johs. Krause (Berliner Philharmonie-Orchester), Paul Neudahm, M. Skibicki, J. Rode (gestorben) und Gustav Krüger (Königl. Kammermusiker in Berlin), Karl Grell (Hofmusiker

in Meiningen), Ernst Kupitz (Hoftheater in Wiesbaden), P. Deutschmann (Stadttheater in Stettin) und Oskar Ludwig (Boston Symphony Orchestra). Weiter sind anzuführen: Carl Bartels, S. Soldammer, Gustav Baumann (Kapellmeister in Berlin), Wilh. Hoppe, R. Lucke, John Moeller (städtischer Kapellmeister in Mühlhausen i. Th.), Eugen von Vietinghoff, G. Bartels, E. Hubert, L. Henze, R. Heine, R. Rostin, O. Rubahn, G. Leschkowitz, R. Klein, Fr. Sauer, R. Karlweit, Carl Draeger, G. Jakob, Otto Berger u. a. m.

Das Schüler-Orchester im letzten Schuljahr war wie folgt besetzt: 20 erste Violinen, 18 zweite Violinen, 14 Bratschen, 16 Celli, 5 Kontrabässe und außerdem die regelrechte Harmonie, engl. Horn, Kontrafagott, Tuba. Die Pauken und das Schlagzeug bedient ein Kammermusiker, während die Bläser sich aus den abkommandierten Militärschülern rekrutieren. Zweimal in der Woche von 4—6 Uhr finden Orchesterübungen statt und etwa alle drei bis vier Wochen eine Aufführung. Der Dirigent ist Prof. R. Hausmann.

Für Streicher finden jeden Mittwoch Ensemblestunden statt und auch die Blas-Ensemblestunden sind zahlreich im Stundenplan vorgesehen.

Das Honorar beträgt pro ½ Jahr 75 Mark für den gesamten Unterricht der folgenden obligatorischen Fächer: Hauptinstrument, Theorie, Gesang, Klavier und Orgel. Unbemittelte erhalten Freistellen.

Wilhelm Sturm, ein ausgezeichneter Lehrer seines Instrumentes, hat als Pädagoge Hervorragendes geleistet. Geboren am 1. März 1829 in Gloine (Kreis Jerichow), verlor er schon in frühester Jugend seinen Vater und kam im Alter von 14 Jahren zu seinem Vormund, einem Stadtmusikdirektor in Loburg, in die Lehre, wo er bis zu seinem 20. Jahre blieb. Dann ging er um 1850 nach Berlin und vollendete seine Studien unter dem der Berliner Hofoper angehörenden Kontrabassisten Teetz, der seinerzeit als hervorragender Künstler und Pädagoge galt und dessen ehemalige Schüler noch 1892 sämtliche Kontrabassistenstellen an der Berliner Hofoper inne hatten. Von 1854—1861 gehörte Sturm der Königl. Kapelle als Akzessist an, bis er am 1. April 1861 zum Königl. Kammermusiker ernannt wurde. 1872 trat er als Hilfslehrer für Kontrabaß in die Königl. Hochschule für Musik ein, in der er dann 1879 zum außerordentlichen Lehrer aufrückte.

Die Schule seines Lehrers Teetz, die besonderen Wert auf die Ausbildung der Bogentechnik legt, hat Sturm später bearbeitet resp. bedeutend erweitert und bei Joh. André in Offenbach herausgegeben. Er hat viel und gut für den Kontrabaß geschrieben, unter anderem Etüden und Konzerte, doch sind außer der schon erwähnten Schule alle Arbeiten Manuskript geblieben und befinden sich wie auch diejenigen Teetz' im Besitze M. Skibickis, der sie demnächst herauszugeben gedenkt. — Wilh. Sturm starb am 5. Januar 1898 in Berlin.

M. Skibicki, geb. am 31. März 1866 in Potsdam, erhielt seine erste musikalische Ausbildung in der Stadtkapelle zu Luckenwalde (1880—1885) und studierte darauf an der Königl. Hochschule zu Berlin unter Sturm. Seit 1892 Mitglied der Königl. Kapelle, wurde er 1896 zum Königl. Kammermusiker und 1906 zum ersten Kontrabassisten und Vorspieler ernannt. 1897 für den erkrankten Sturm als Hilfslehrer berufen, erhielt Skibicki 1898 die durch Ableben frei gewordene Stellung eines außerordentlichen Lehrers an der Königl. Hochschule für Musik.

Sternsches Konservatorium für Musik in Berlin.

An diesem Institut wurde der Kontrabaßunterricht unter der Direktion des Professor Holländer eingeführt und der Königl. Kammermusiker Wilhelm Kämling als Lehrer für dieses Instrument verpflichtet. Weitere Angaben fehlen.

Konservatorium für Musik in Wien.

K. K. Akademie für Musik und darstellende Kunst (gegründet 1817).

Der Kontrabaßunterricht an diesem Institut wurde im Jahre 1851 unter der Direktion Hellmesberger eingeführt. Der erste Lehrer für Kontrabaß war Anton Sláma, von 1851 bis 1865. Ihm folgten: Josef Wraný (1865—1869) und seit 1869 Franz Simandl.

Anton Sláma (geb. 1799 in Prag, gest. 1865 in Wien) war ein Schüler von Wenzel Hause und absolvierte 1822 das Prager Konservatorium. Es ist nicht mehr möglich, die Anzahl der von ihm ausgebildeten Schüler festzustellen, unter denen Franz Braun (Wiener Hofoper), Anton Langhammer (Wiener Hofoper), Johann Karnet (Wiener Hofoper) und Franz Groß die bedeutendsten waren.

Die 66 Etüden Slámas haben weite Verbreitung gefunden.

Josef Wraný, ein Schüler von Wenzel Hause und Josef Hrabě, absolvierte 1849 das Konservatorium zu Prag. Auch Wranýs Schülerzahl ist nicht mehr festzustellen, bekannt sind nur Karl Unger (Wiener Hofoper), Rudolf Huber (Wiener Hofoper) und Kühnelt.

Franz Simandl, geb. 1. August 1840 in Blatna (Böhmen), absolvierte als Schüler von Jos. Hrabé 1861 das Prager Konservatorium. Simandl ist unbestritten der populärste Pädagoge der Gegenwart und hat auf diesem Gebiete Hervorragendes geleistet. Seine Studienwerke, Konzerte, Solostücke und nicht zum wenigsten seine Bearbeitungen und Zusammenstellungen (Sammlungen) von Werken für den Kontrabaß haben an der Hand seines rührigen Verlegers eine internationale Verbreitung gefunden. (Siehe Katalog von C. F. Schmidt, Heilbronn.)

Es hieße Eulen nach Athen tragen, über diesen Meister noch etwas hinzuzufügen. Für ihn sprechen als Künstler und Pädagogen seine eigenen Werke.

Die Schülerzahl Simandls in den 40 Jahren seiner Wirksamkeit ist verhältnismäßig eine sehr große und geht hoch in die Hunderte hinauf. Unter ihnen werden die nachfolgend aufgezählten als die bedeutendsten bezeichnet: An der Wiener Hofoper sind tätig: Rudolf Siebert, Georg Bennesch, Max Dauthage, Rudolf Hrabal, Adolf Mišek, Eduard Madenski, Rudolf Lustig und Franz Moser. — An der Königl. Oper in Budapest wirken: Carl Gianicelli, Max Tintner, Rudolf Kleinicke, Karl Baumgartner, Robert Schmitz und Karl Horn. — Ferner: Karl Deutsch, Blasius Fischer, Ludwig E. Manoli, Niemer, Ernst Huber, Rich. Vojtek und Karl Agnese.

Das in allen Stimmen vollständig besetzte, 50—60 Kopf starke Schülerorchester übt dreimal wöchentlich unter der Leitung des Direktors Wilhelm Popp von ½10—1 Uhr. Außerdem sind Kammermusikproben und -Abende eingeführt, die ebenfalls vom Direktor geleitet werden, und ferner werden Streichproben veranstaltet, wenn es sich als nötig erweist. Zu den Orchesterübungen werden auch die Vorbildungsschüler herangezogen.

Die obligatorischen Fächer sind: Chorschule mit Musiklehre verbunden, Klavier zwei Jahre, Harmonielehre und Musikgeschichte.

Das Honorar beträgt 24 Kronen monatlich für die Vorbildungsstufe und 30 Kronen für die Ausbildungsstufen.

Königliches Konservatorium der Musik in Leipzig.

(Gegründet 1843.)

Der Kontrabaßunterricht wurde an diesem Konservatorium im Oktober 1881 unter dem Direktor Dr. Günther offiziell eingeführt und als erster Lehrer für dieses Instrument der erste Kontrabassist des Gewandhausorchesters, Oswald Schwabe, berufen.

Oswald Schwabe. Dieser, ein feinsinniger Musiker und hervorragender Pädagoge, wurde am 30. Mai 1846 zu Zwickau (Königreich Sachsen) geboren und war Schüler von Emanuel Storch (siehe Meister des Kontrabasses), dem derzeit ersten Kontrabassisten des Gewandhausorchesters.

Schwabes Schülerzahl beläuft sich auf etwa 80, und die Mehrzahl unter diesen befinden sich jetzt in den vornehmsten Orchestern des In- und Auslandes. Als vorzüglich werden bezeichnet: Max Poike und Martin Kästly (Königl. Kammermusiker in Berlin), Hugo Kloß (Königl. Kammermusiker, Hannover), Alwin Starke (erster Kontrabassist der Königl. Kapelle und Lehrer am Königl. Konservatorium zu Dresden), Max Flechsig (Hoftheater, Mannheim), Richard Foerster und Albin Findeisen (Gewandhausorchester, Leipzig), Emil Perduß (erster Kontrabassist im Berliner Philharmonischen Orchester), Georg Geithe (erster Kontrabassist im Orchester der Hamburgischen Musikfreunde); ferner: Oskar Schröter (Bremen), Rob. Mädler, Hugo Thümel (Hoftheaterorchester, Darmstadt), Ernst Schied, O. Schied, Otto Wiede, Bruno Rall, Albin Fischer, Paul Munsberg, Fr. Hanika, Herm. Kunad, Heinr. Heitmann, O. Wilde, Max Wilfroth, Arno Dölling, Herm. Kogler, Thorn, Hase, Hilf, Emil Kabisch, Müller und Görnitz.

An pädagogischen Arbeiten und Kompositionen für den Kontrabaß sind von Schwabe bisher im Druck erschienen: Tonleiterstudien und 7 Hefte Orchesterstudien (Carl Merseburger, Leipzig), Adagio und Romanze (Fr. Kistner, Leipzig), Kavatine und Adagio (Louis Oertel, Hannover). Außerdem Bearbeitungen für den Kontrabaß: Kavatine von Raff und Romanze von Davidoff (Fr. Kistner, Leipzig).

Am 1. Oktober 1906 beging der verdienstvolle Pädagoge sein 25jähriges Lehrerjubiläum am Königl. Konservatorium und trat gleichzeitig mit diesem Tage als Mitglied des Gewandhaus-Orchesters nach einer 35jährigen Wirksamkeit in den Ruhestand, um sich dann bis zu seinem im Mai 1909 erfolgten Tode nur noch seiner Lehrtätigkeit zu widmen.

Sein Nachfolger sowohl im Gewandhaus-Orchester wie auch auf seinem Lehrstuhle ist sein einstiger Pultkollege, der treffliche Virtuose und Orchesterspieler Albert Wolschke, dessen Biographie unter den „Meistern des Kontrabasses" gebracht ist.

Das Leipziger Konservatorium unterhält ein in allen Stimmen vollständig besetztes Schülerorchester von mehr als 80 Köpfen. Unter der Leitung des Professors Hans Sitt werden wöchentlich vier einstündige Orchesterübungen und zwei einstündige Übungen für sämtliche Streicher abgehalten.

Das Honorar für die Orchesterschüler ist dasselbe wie für alle Vollschüler, 360 Mark jährlich, da Schüler nur als Orchesterschüler nicht aufgenommen werden. Die Schüler sind verpflichtet, an den Orchesterübungen teilzunehmen, sofern sie einer höheren Klasse eines Streich- oder Blas-Instrumentes angehören.

Obligatorische Fächer sind: Chorgesang, Theorie und Musikgeschichte. Wie die Königl. Hochschule in Berlin, vergibt auch das Leipziger Konservatorium an Unbemittelte Freistellen.

Königliches Konservatorium für Musik in Dresden.

(Gegründet 1856.)

An diesem Institut wurde der Kontrabaßunterricht im Jahre 1859 unter der Direktion des Königl. Hofkapellmeisters Gottlieb Reißiger eingeführt und als erster Lehrer dieses Instrumentes der Königl. Kammermusiker Gustav Kunze verpflichtet, der aber bereits 1860 verstarb. Ihm folgten: Bruno Keyl (von 1860—1891), dessen Neffe Hugo Keyl (1891—1906) und Albin Starke (seit 1907).

Die Zahl der Kontrabaßschüler ist nicht mehr festzustellen, dagegen sind mit Reifezeugnis entlassen aus der

Klasse Bruno Keyl:

1882 Bruno Heidrich (Meißen), Komponist und Direktor des Konservatoriums zu Halle a. d. Saale, früher Königl. Kammermusiker in Dresden, dann Heldentenor in Cöln und Braunschweig.
1885 Hugo Keyl (siehe unten).
1887 Gustav Kleinert, Königl. Kammermusiker in Dresden.
1889 Gotthelf Hunger.
1891 Otto Neubert.

Klasse Hugo Keyl:

1896 Ernst Henschel (London).
1898 Hans Keyl, Königl. Kammermusiker in Dresden.
1899 Max Weidig, Zentraltheater in Dresden (Solist).
1902 Alfred Glässer.
1902 Arno Pohl, Mitglied der Königl. Kapelle in Dresden.

Bruno Keyl (Königl. Professor und Kammermusiker), ein ausgezeichneter Künstler, Pädagoge und Musiker, ist am 27. Juli 1829 in Mölbis bei Leipzig geboren und lebt gegenwärtig in Steglitz-Berlin. Er begann seine musikalische Laufbahn in der kleinen Stadtkapelle zu Lausigk i. Sa., ging dann nach Chemnitz (Stadttheater) und wurde 1849 Mitglied der Königl. Kapelle in Dresden. Hier arbeitete er unermüdlich an seiner künstlerischen Ausbildung, und auch auf außermusikalischem Gebiete hat er sich durch sein bedeutendes Können und seine Vielseitigkeit besonders bewährt, wie er denn z. B. außer seiner Muttersprache auch das Italienische, Französische und Englische vollkommen beherrscht. An Kompositionen für den Kontrabaß sind von ihm vorhanden: Lehrgang (Methode) und Orchesterstudien (Edit. J. G. Seeling, Dresden), außerdem als Manuskripte zahlreiche Solostücke usw.

Hugo Keyl wurde am 25. März 1865 zu Strehlen bei Dresden geboren und starb bereits am 2. Oktober 1906 zu Dresden. Im Jahre 1885 trat er als Aspirant in die Königl.

Kapelle ein und wurde 1892 zum Königl. Kammermusiker ernannt. 1903 wurde er erster Kontrabassist und erhielt einen Monat darauf das Prädikat „Königl. Sächs. Kammervirtuose". Seine Berufung als „Hochschullehrer" an das Königl. Konservatorium in Dresden erfolgte am 1. April 1891. Er hat für den Kontrabaß nichts hinterlassen, sondern nur kleinere Orchesterstücke und mehrere Kammermusikwerke im Manuskript.

Das in allen Stimmen besetzte Schülerorchester, dessen Kopfzahl zwischen 50 und 60 schwankt, steht unter der Leitung des Königl. Korrepetitors Curt Striegler und übt Montags und Donnerstags von ½9 bis 11 Uhr. Neben diesem ist noch ein Übungsorchester gebildet, das Dienstags und Freitags von 4 bis 6 Uhr übt, aus weniger vorgeschrittenen Schülern besteht, und vor allem dazu bestimmt ist, den Direktionsschülern Gelegenheit zum Dirigieren zu geben. Natürlich leiten diese auch das große Orchester. Die Bläser gehören einer Bläserzusammenspielklasse an, in welcher die schwierigeren Orchesterstellen mit durchgenommen werden.

Das Honorar als Vollschüler beträgt in der Hochschule 300 Mark, in der Grundschule 200 Mark, als Einzelfachschüler in der Hochschule 132 Mark und in der Grundschule 66 Mark jährlich.

Obligatorische Fächer sind (mit Ausnahme der Einzelfachschüler): Theorie (Grundlage, Harmonielehre und Formenlehre als Vorlesung, bei vorhandener Begabung Kontrapunkt und Komposition); Klavier; die drei Chorklassen; Musikgeschichte; Literaturgeschichte ist freigestellt.

Wie für andere Fächer gibt es auch für Kontrabassisten alljährlich Freistellen.

Königliche Musikschule zu Würzburg.

Die Würzburger Königl. Musikschule ist im Jahre 1804 von Prof. Josef Fröhlich als „Academisches Musikinstitut" (Attribut der Würzburger Universität) gegründet worden, und, nachdem sie im Jahre 1820 als „Königl. Musikinstitut" unter die Aufsicht des Staates gekommen war, wurde sie im Jahre 1875 unter Leitung des hochverdienten Hofrates Dr. Karl Kliebert reorganisiert und erhielt zugleich den Namen „Königl. Musikschule". Außer einem Zuschuß von 7000 Mark, die ihr vonseiten der Universität, des Gymnasiums und des Lehrerseminars zufließt, erhält sie vom bayerischen Staate eine jährliche Subvention von rund 50000 Mark und ist somit mehr ein Staatsinstitut, an dem z. B. auch die Lehrer Staatsbeamte mit Pensionsberechtigung sind.

Der Kontrabaßunterricht wurde im Jahre 1820 eingeführt, und die Hofmusiker der damaligen Würzburger Hofkapelle waren die ersten Lehrer. Dann wirkten in dieser Eigenschaft: Alois Koob von 1839—1866, Georg Tischlein (1867—1871) und Bartel Zellhan (1871—1876), bis nach der Reorganisation 1875 die Prager Schule eingeführt und als Lehrer für den Kontrabaß der vortreffliche Mathias Pekárek (1876—1902) gewonnen wurde. Dieser, am 21. Februar 1845 in Böhmen geboren, absolvierte 1870 unter Jos. Hrabě das Konservatorium zu Prag und war dann am Mozarteum in Salzburg, am Konservatorium zu Kiew in Rußland und an der Kaiserl. Oper in Moskau tätig. Er bildete viele und gute Schüler aus, darunter: Hans Wolf (Hofmusiker, Stuttgart), Sauer (Städt. Orchester, Mainz), Herm. Albert (Hofmusiker, Stuttgart), Heinrich Brönner (siehe unten), Hans Stolz (Elberfeld), Dominik Heinrich (erster Kontrabassist am Stadttheater zu Hamburg) und andere mehr. Nach seiner am 1. März 1902 infolge

fortgesetzter Kränklichkeit erfolgten Pensionierung wurde sein bester Schüler Heinrich Brönner (seit 1902) als Lehrer für den Kontrabaß nach Würzburg berufen, der vorher in Hannover als Königl. Kammermusiker tätig gewesen war.

An der Musikschule ist ein vollständiges Orchester eingeführt, das wöchentlich vier Stunden Orchester- und zwei Stunden Streicherübungen abhält. Dieses ausschließlich aus Schülern der Anstalt besetzte Orchester hatte im letzten Schuljahr nachstehende Besetzung: 11 erste Violinen, 10 zweite Violinen, 5 Viola alta, 5 Violoncello, 4 Kontrabässe, 3 Flöten, 3 Oboen, 1 Englisch Horn, 3 Klarinetten, 1 Baßklarinette, 2 Fagottis, 1 Kontrafagott, 4 Hörner, 4 Trompeten, 3 Posaunen, 1 Pauke, 1 Harfe und 2 Schlaginstrumente.

Die Königl. Musikschule veranstaltet alljährlich sechs große Abonnementskonzerte unter Hinzuziehung von Vokal- und Instrumentalsolisten und ein Kirchenkonzert, bei denen sämtliche Lehrer mitwirken, und außerdem vier Schüleraufführungen und Schülerreproduktionen. Freistellen für Unbemittelte werden vergeben.

Großherzogliche Musikschule zu Weimar.

Protektor: Se. Königl. Hoheit der Großherzog Wilhelm Ernst.
Aufsichtsbehörde: Das Großherzogl. Staatsministerium, Departement des Großherzogl. Hauses.
Direktor: Prof. Waldemar v. Baußnern.

Die Großherzogl. Musikschule zu Weimar wurde im Jahre 1872 unter der Direktion des Geh. Hofrats Prof. Müllerhartung eröffnet und zugleich der Kontrabaßunterricht mit eingeführt.

Der erste Lehrer für Kontrabaß war der Großherzogl. Kammermusiker Ahrends von 1872—1881, geb. 6. Januar 1818 in Droßrot, gest. 21. März 1881 in Weimar. Ihm folgten die Großherzogl. Kammermusiker W. Weber (1881—1894), geb. 6. August 1830 in Neustadt a. O., gest. 14. Dezember 1894 in Weimar, Roman Ebert (1894—1903), geb. 20. April 1850 in New York, gest. 9. April 1904 in Weimar, und seit 1903 Georg Krüger, geb. 17. August 1868 in Ülzen (Provinz Hannover).

Die Anzahl der Kontrabaßschüler, die sich fast durchweg in den vornehmsten Orchestern des In- und Auslandes befinden, beträgt bis heute 94. Als hervorragend werden bezeichnet: Robert Graue, Karl Goetze, Hugo Kötschau, Paul Krehahn, Hans Barth (Stadttheater Hamburg), August Krey, Bocker (Hoftheater Braunschweig), Gustav Bratfisch, Hugo Trötschel, Karl Querengässer (Philadelphia-Orchester), Bruno Todt (Hofmusiker, Meiningen) und Bernhard Martini.

Das in jeder Beziehung vollständig besetzte Orchester besteht aus 70 Instrumentalisten und ist aus Schülern und Lehrern der Anstalt und Mitgliedern der Hofkapelle zusammengesetzt. Wöchentlich finden zwei- bis dreimal Orchesterübungen statt, neben den Übungen für Streicher, die nach Bedarf eingelegt werden. Diese Übungen, sowie die sieben bis acht jährlich veranstalteten öffentlichen Aufführungen mit großen Programmen und mit Hinzuziehung von Vokal- und Instrumentalsolisten und sieben bis acht ausschließlich von Schülern ausgeführten internen Vortragsabende stehen unter der Leitung des Direktors. Besonders vorgeschrittene und befähigte Schüler werden zu den Opernvorstellungen und den Symphoniekonzerten des Hoftheaters herangezogen; auch haben die Schüler zu den Opern- und Schauspielvorstellungen freien Zutritt.

Die obligatorischen Fächer sind die allseitig üblichen; Freistellen werden vergeben.

Georg Krüger: Die Großherzogl. Musikschule besitzt in diesem Künstler einen ausgezeichneten Vertreter unseres Instrumentes. Nachdem Krüger in seiner Vaterstadt Ülzen in der Städt. Kapelle seine musikalische Lehre durchgemacht und in den hervorragendsten Orchestern des In- und Auslandes gewirkt hatte, wurde er aus seiner letzten Stellung am Stadttheater zu Hamburg 1903 als erster Kontrabassist des Hoforchesters und Lehrer seines Instrumentes nach Weimar berufen, wo ihm 1908 das Prädikat „Großherzogl. Kammermusiker" verliehen wurde. Krüger, der häufig als Solist an die Öffentlichkeit getreten ist und stets die aufrichtigste Begeisterung seiner Zuhörer errang, ist trotz der obenerwähnten Lehre zur Hauptsache Autodidakt und verdankt seine heutige Bedeutung nur seinem eisernen, nie aussetzenden Fleiß.

Königliche Akademie der Tonkunst in München.

(Gegründet 1846.)

Als im Jahre 1874 die Königl. Musikschule, dotiert aus der Zivilliste des Königs, unter der Leitung Dr. Hans von Bülows an Stelle des staatlichen Konservatoriums für Musik ins Leben trat, wurde der Kontrabaßunterricht zu einem offiziellen Fache erhoben und als erstem Lehrer dem Königl. Kammermusiker Joh. Bapt. Siegler (von 1874—1902) anvertraut. Nach dessen wegen Krankheit und hohen Alters erfolgten Pensionierung folgte ihm sein Schüler, der Hofmusiker Josef Horbelt (1902—1903), der aber schon ein Jahr nach seinem Antritt wegen Erkrankung seinen Platz an den Königl. Kammermusiker Johann Horbelt (seit 1903) abgeben mußte. Auch dieser ist ein Schüler Sieglers.

Die Zahl der bis heute an diesem Institut ausgebildeten Kontrabaßschüler beläuft sich auf 47, doch ist der Aufenthalt und die Weiterentwicklung der Schüler, mit Ausnahme derer, die im Königl. Hoftheater eine Anstellung gefunden haben, unbekannt.

Das Studienhonorar für Kontrabaß mit den unerläßlichen obligatorischen Fächern Klavier, Harmonielehre, Chorgesang, Musikgeschichte beträgt pro Schuljahr 180 Mark; Freistellen werden gewährt.

Fürstliches Konservatorium für Musik in Sondershausen.

Dieses Institut wurde im Jahre 1883 unter der Direktion des Hofkapellmeisters Prof. Carl Schröder eröffnet und zugleich der Kontrabaßunterricht mit eingeführt.

Als erster Lehrer für Kontrabaß wurde der Kammermusiker Ad. Pröschold (1883 bis 1903) verpflichtet und nach dessen Pensionierung der Kammermusiker Fritz Köhring (seit 1903), dem dann in neuester Zeit Hugo Pinkel folgte.

Die Gesamtzahl der bisher ausgebildeten Kontrabaßschüler beziffert sich auf 19, von denen Herm. Weisheit (Kammermusiker der Fürstl. Kapelle), Ernst Steiner und Hugo Pinkel, Solist der Fürstl. Kapelle und wie erwähnt jetzt auch Lehrer für sein Instrument an diesem Konservatorium, als die bedeutendsten zu nennen sind.

Das Schülerorchester, das wöchentlich dreimal zweistündige Übungen unter der Aufsicht des Hofkonzertmeisters Corbach (zweimal) und des Direktors Prof. Ochs (einmal) abhält, setzt sich zurzeit wie folgt zusammen: 8 erste und 8 zweite Violinen, 6 Bratschen, 4 Celli, 2 Bässe, 2 Flöten, 1 Hoboe, 3 Klarinetten, 1 Fagott, 2 Hörner,

4 Trompeten, 1 Posaune und vollständiges Schlagzeug. Dirigiert wird das Orchester nur von Schülern der Dirigentenklasse, und etwa fehlende Stimmen werden durch Mitglieder der Hofkapelle ersetzt. Die vorgeschrittenen Schüler spielen außerdem in sämtlichen Proben und Konzerten der Hofkapelle mit. Nach Erfordernis üben die Streicher allein, doch finden für die besten unter ihnen regelmäßig zweimal wöchentlich zweistündige Kammermusikabende unter der Leitung von Corbach statt.

Das Honorar beträgt 180 Mark für das Schuljahr, und außerdem wird jährlich eine Freistelle für Kontrabaß vergeben.

Dr. Hochs Konservatorium für Musik in Frankfurt am Main.

(Gegründet 1878.)

Der Kontrabaßunterricht an diesem Institut wurde im Jahre 1885 offiziell eingeführt.

Lehrer für Kontrabaß ist Wilhelm Seltrecht.

Dieses Konservatorium wurde insgesamt von 12 Kontrabaßschülern besucht.

Orchesterübungen wöchentlich vier Stunden. Freistellen werden vergeben.

Städtisches Konservatorium für Musik in Köln am Rhein.

(Gegründet 1850.)

Der Kontrabaßunterricht an diesem Institut wurde im Jahre 1884 unter der Direktion des Prof. Dr. Franz Wüllner offiziell eingeführt. Der erste Lehrer für Kontrabaß war Franz Wolschke (1884—1899), nach dessen Tode Franz Tischer-Zeitz das Amt übernahm (seit 1899).

Die Gesamtziffer der seit 1884 unterrichteten Kontrabaßschüler beträgt bis heute 22. Das Schülerorchester, etwa 55—60 Köpfe, das in allen Stimmen vollständig besetzt ist und unter der Leitung des Direktors Generalmusikdirektor Fritz Steinbach steht, ergänzt etwaige Vakanzen durch Mitglieder des Städt. Orchesters und die Lehrer des Institutes. 20—25 Schüler spielen im Winter mit in den „Gürzenichkonzerten".

Das Honorar, inklusive der üblichen obligatorischen Fächer, beträgt pro Jahr 100 Mark. Freistellen werden gewährt.

Franz Tischer-Zeitz, geboren 1872 in Petschau (Böhmen), besuchte zunächst die Musikschule seiner Vaterstadt und studierte darauf noch zwei Jahre unter Vendelin Sládek in Prag. Er ist ein hervorragender Vertreter und ein energischer Verfechter seines Instrumentes, und ein guter Ruf als Pädagoge steht ihm ebenfalls zur Seite.

Großherzogliches Konservatorium für Musik in Karlsruhe.

Im Jahre 1896 führte der Direktor Hofrat Professor Heinrich Ordenstein den Kontrabaßunterricht an dieser Musikschule ein und verpflichtete als Lehrer den in diesem Amte jetzt noch tätigen Großherzogl. Kammermusiker Vollrath Grüschow.

Städtisches Konservatorium für Musik in Straßburg im Elsaß.

Unter der Direktion von Professor Franz Stockhausen wurde im Jahre 1882 der Kontrabaßunterricht offiziell eingeführt und als erster Lehrer Eduard Fehrling (1882—1889) berufen. Ihm folgte der jetzige Inhaber des Lehramtes Johann Geißel (seit 1889).

Seit dem Bestehen der Kontrabaßklasse wurde sie von 24 Schülern besucht, doch mit Ausnahme von zwei Schülern, die Mitglieder des Städt. Orchesters in Straßburg sind, ist der Aufenthalt und die Weiterentwicklung der übrigen zurzeit unbekannt.

Das aus etwa 30 Schülern bestehende Orchester übt wöchentlich zweimal zwei Stunden unter der Leitung des Direktors Hans Pfitzner und des ersten Konzertmeisters des Städt. Orchesters. Lücken in der Besetzung werden durch Mitglieder des Städt. Orchesters ausgefüllt. Für Streicher finden separate Übungen statt.

Das Honorar für die Kontrabaßklasse beträgt pro Jahr 60 Mark. Die obligatorischen Fächer sind: Harmonie, Klavier, Musikgeschichte, Chorübung.

Joh. Geißel, geboren am 19. Mai 1859 zu Pardubitz in Böhmen, absolvierte als Schüler von Josef und Vendelin Sládek 1879 das Prager Konservatorium und genießt heute den Ruf eines ausgezeichneten Kontrabassisten (Solisten) und Pädagogen. Er hat viel und gut für den Kontrabaß geschrieben und folgende anerkannte Werke für das Instrument im Druck veröffentlicht: drei Konzertetüden mit Klavier, drei Solostücke mit Klavier, Konzertfantasie mit Klavier oder Orchester, Ungarische Fantasie, sämtlich bei Joh. André in Offenbach erschienen. Konzertstück mit Klavier (C. F. Schmidt, Heilbronn), zwei Vortragsstücke mit Klavier (Fr. Hofmeister, Leipzig). Im Verlage von B. Schotts Söhne in Mainz: drei Vortragsstücke, Konzert mit Orchester oder Klavier, Orchesterstudien aus Rich. Wagners: Meistersinger von Nürnberg, Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung und Parcival.

Im Manuskript neun Konzertetüden.

Konservatorium der Musik in Hamburg.

(Direktion: Prof. Dr. Richard Barth, Paul von Bernuth.)

Das im Jahre 1873 von Professor Julius von Bernuth gegründete Konservatorium der Musik in Hamburg führte 1893 offiziell den Kontrabaßunterricht ein. Als Lehrer für dieses Instrument wurde der noch heute an der Anstalt wirkende Friedrich Warnecke, geboren 19. November 1856 zu Bodenteich, Provinz Hannover, berufen. (Verfasser des vorliegenden Werkes und einer zweiteiligen Schule für den Kontrabaß, die bei Louis Oertel, Hannover, verlegt ist.)

Die Kontrabaßklasse wurde bis heute von 18 Schülern besucht, von denen die Mehrzahl in den vornehmsten Orchestern des In- und Auslandes plaziert ist.

Außer den wöchentlichen Orchesterübungen, unter Leitung des Direktors Prof. Dr. Richard Barth, finden alle vierzehn Tage interne Aufführungen für Solo und Ensemblespiel statt, und im Frühjahr und Herbst mehrere (5—6) öffentliche Prüfungskonzerte.

Das Honorar für Orchesterinstrumente beträgt jährlich 200 Mark, doch gelangen auch Freistellen und Stipendien zur Verteilung. Obligatorische Fächer sind: Klavier, Theorie, Musikgeschichte und Ästhetik, Chorgesang, Musikdiktat und Gehörbildung.

Außer dem Konservatorium der Musik in Hamburg haben im Jahre 1908 das Neglia-Konservatorium (Direktor Professor F. P. Neglia) und das Krüss-Färber-Konservatorium den Kontrabaßunterricht eingeführt und als Lehrer hierfür Georg Geithe, erster Bassist des Orchesters der Hamburgischen Musikfreunde, verpflichtet.

Königlich Ungarische Landes-Musikakademie in Budapest.

An dieser Akademie wurde der Kontrabaßunterricht unter der Direktion des Ministerialrates Edm. von Michalovich im Jahre 1890 eingeführt und als Lehrer Prof. Carl Gianicelli berufen.

Das letzte Schuljahr verzeichnet in der Kontrabaßklasse 9 Schüler. Die wöchentlichen Orchesterübungen leitet Prof. Eugen Hubay.

Gianicelli, ein hervorragender Künstler (Solist), wurde 1860 zu Gaming (Nieder-Österreich) geboren und absolvierte als Schüler von Franz Simandl das Wiener Konservatorium. Er wirkte dann von 1881—1884 als Königl. Kammermusiker in Hannover und ging 1884 an die Königl. Ungarische Oper nach Budapest, wo er, seit 1888 erster Kontrabassist, gegenwärtig noch tätig ist. Seit 1886 ist er ständiges Mitglied der Wagner-Festspiele in Bayreuth.

Von seinen Kompositionen für den Kontrabaß ist bisher nur „Rezitativ und Arie" durch Franz Simandl veröffentlicht.

Internationale Stiftung „Mozarteum" in Salzburg.

(Direktor: Josef Reiter.)

An diesem im Jahre 1880 gegründeten Institut wurde unter dem Direktor J. F. Hummel 1883 der Kontrabaß eingeführt und dem Lehrer für Blechblasinstrumente Josef Petrik anvertraut. Dieser wurde 1849 zu Wittingau in Böhmen geboren und absolvierte das Prager Konservatorium, jedoch nicht als Kontrabassist, sondern war für dieses Instrument Schüler des Kapellmeisters Witte. Das Mozarteum hat heute in Petriks Nachfolger J. Schmid einen der besten Vertreter unseres Instrumentes als Lehrer gewonnen. (Über diesen siehe „Die Meister des Kontrabasses".)

Insgesamt wurden bis heute etwa 150 Kontrabaßschüler am Mozarteum ausgebildet, da jedoch fast alle diese Schüler den Kontrabaß nur als Nebeninstrument studierten, wie denn überhaupt der ganze Musikunterricht des Mozarteums neben dem Studium der Schüler an einer Volks- oder Bürgerschule, Realschule oder Gymnasium her geht, so sind bis heute nennenswerte Namen nicht anzuführen. Nur ein geringer Teil aller Schüler hat überhaupt die letzte (vierte) Jahresklasse erreicht.

Es bestehen am Mozarteum Ensemble- und Kammermusikkurse; auch in den Orchesterproben, Vereinskonzerten und Schülervortragsabenden bietet sich Gelegenheit zum Orchesterspiel. Es finden ferner bei Semesterabschlüssen Schülerproduktionen und Abiturientenvorträge mit Orchesterbegleitung und zwar für die Schüler der drei oberen Klassen statt.

ITALIEN.

Regio Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Milano.

Als im Jahre 1808 das Königl. Konservatorium zu Mailand unter der Direktion von Bonifacio Asioli gegründet wurde, wurde Giuseppe Andreoli (1808—1830), geb. 1757, gest. 1830, zum Lehrer des gleichzeitig mit eingeführten Kontrabaßunterrichts ernannt.

Ihm folgten:

Francesco Hurt, 1831—1835,
Luigi Rossi, 1835—1858,
Luigi Negri, 1858—1890 (geboren 1837, gestorben 1892),
Pietro Nani, 1890—1891 als Substitut (geb. 1866, gest. 1899),
Pietro Togneri, 1891—1899 (geb. 1862, gest. 1899),
Italo Caimmi, seit 1900 (siehe unter „Die Meister des Kontrabasses").

Die Gesamtzahl der Kontrabaßschüler ist nicht mehr festzustellen. Mit Diplom wurden entlassen: Francesco Hurt 1817, Gaetano Fiando 1826, Luigi Rossi 1830, Giovanni Arpesani 1835, Giovanni Bottesini 1839, Vincenzo Amici 1845, Alfeo Ghilardoni 1850, Luigi Negri 1856, Angelo Ceschina 1870, Ercole Carini 1872, Arnaldo Pinetti 1875, Amilcare Ferrari 1877, Cesare Cadei 1878, Cesare Galli 1880, Pietro Nani 1886, Emilo Gianni 1886, Augusto Cattaneo 1887, Gaetano Cesari 1891, Enrico Benvenuti 1893, Agostino Cantù 1898, Giovanni Pallavicini 1901 und Ettore Cesa-Bianchi 1905.

Unter diesen diplomierten Schülern sind außer dem weltberühmten Bottesini und den späteren Lehrern desselben Konservatoriums, nämlich Hurt, Rossi, Negri und Nani, noch folgende besonders herauszuheben: Arpesani (später erster Kontrabassist am Theater „La Fenice" in Venedig), Ceschina, Ghilardoni (wirkte lange Jahre in London), Arnaldo Pinetti (früher Lehrer am Lyzeum zu Turin, erfreut sich eines guten Rufes als Pädagoge und lebt gegenwärtig in Mailand), Carini (Professor in Bukarest), Cadei (zurzeit am Kasino-Theater in Monte Carlo), Pallavicini (Skala-Theater, Mailand) und Cesa-Bianchi. Letzterer gilt als ein ganz hervorragend befähigter Künstler, der sich ganz der Solistenlaufbahn zu widmen gedenkt.

Die Bibliothek des Konservatoriums enthält die nachstehenden Werke aller Lehrer für Kontrabaß, mit Ausnahme von Andreoli und Hurt, von denen auch außerhalb des Konservatoriums nichts aufzufinden ist:

Luigi Rossi: Methode für den Kontrabaß, Teil 1—3. Grundlagen für den Kontrabaß (2 Bände) und Thema von Cherubini mit 57 leichten Variationen.

Luigi Negri: Capriccio a. d. Oper „Elisir d'Amor" von Donizetti mit Klavier.
Sonate in D moll mit Klavier.
Gran Duetto (G dur) für 2 Kontrabässe mit Klavier.
Duetto (Es dur) für 2 Kontrabässe.
Sonate (G dur) mit Klavier.
Fantasia a. d. Oper „Polinto".
Litanie und Ave Maria von Franz Schubert.
Andante von Ernst.
Melodie von Bach-Gounod (Prélude).
Carnevale Venezia von Paganini, Ernst und Negri.
Andante.
Reminiszenz an „Stabat Mater" von Rossini mit Klavier.
Capriccio a. d. Oper „Rigoletto" mit Orchester.
Terzett für 3 Kontrabässe (No. 2).
Präludium für 3 Kontrabässe (No. 6).
Scuola pratica per il Contrabasso a 4 corde (Kontrabaßschule), Edit. Lucca.

Luigi Negri: 60 Etüden, Edit. Lucca.
Vincenzo Amici: (Ehemaliger Schüler des Konservatoriums).
Fantasie mit Orchester (Manuskript).
Giovanni Bottesini: (Manuskripte).
Capriccio a 2 Contrabassi dalle Canzonette di Rossini.
Fantasie a. d. Oper „Sonnambula" mit Orchester (Gedruckt! Der Verfasser).
Divertissement a. d. Oper „Straniera" mit Orchester.
Drei große Konzert-Duette für 2 Kontrabässe.
Fantasie a. d. Oper „Lucia di Lammermoor".
Fantasie a. d. Oper „Beatrice di Tenda".
Variationen über „nel cor più non mi sento" von Pasiello.
Karneval von Venedig (Gedruckt! Der Verfasser).
Francesco Hiserich: Leichte Sonaten für Violine und Kontrabaß.
B. Paglia: 18 Duette für Violine und Kontrabaß.
G. Sala: Sonate in drei Sätzen für 3 Kontrabässe.

Liceo Musicale di Bologna.

Dieses weltberühmte Musikinstitut führte den Kontrabaßunterricht ebenfalls im Jahre 1808 ein, doch, da dieser bis zum Jahre 1864 durch den Violoncellolehrer erteilt wurde, kann erst Luigi Ghirelli (von 1864—1870) als der wirklich erste Kontrabaßlehrer genannt werden. Unter ihm studierten als seine hervorragendsten Schüler: Ercole Cavazza, der vor 7 Jahren verstorbene berühmte Virtuose am russischen Hofe, und Annibale Mengoli (siehe Pesaro). Sein aus Parma gebürtiger Nachfolger Eustacchio Pinetti (1870—1895), ein Schüler Francesco Hiserichs, bildete Männer aus wie: Ugo Marchetti und Giuseppe Marangoni, ferner: Cazzoni, Manservisi, Tabellini, Leoni, Vassura, Misiroli, Beghelli, Chierici und viele andere mehr. Ihm folgte sein Schüler Ugo Marchetti (seit 1895), der im Jahre 1884 mit Auszeichnung diplomiert das Liceo seiner jetzigen Lehrtätigkeit absolvierte.

Marchetti, geboren am 12. April 1864 zu Imola (Kreis Bologna), wurde im Jahre 1899 von der Königl. Philharmonischen Akademie zu Bologna als Kontrabassist diplomiert und 1902 zum Präsidenten der „Rossini-Stiftung" erwählt. 1906 von der Königl. Akademie, der er gegenwärtig auch als Zensor für Streichinstrumentenspieler angehört, mit dem Diplom eines „Maestro Compositore" ausgezeichnet, wurde er 1907 auf Vorschlag des Unterrichtsministers zum „Cavaliere della corona d'Italia" (Ritter der Krone von Italien) ernannt.

Als seinen besten Schüler bezeichnet er unter den sonst noch zu nennenden: Umberto Buldrini, Mario Azzi und Semprini, den gegenwärtig in der Schweiz (St. Moritz) lebenden Virtuosen Francesco Gamberini, der am 8. Juni 1881 zu Bologna geboren, 1902 das Liceo Musicale absolvierte.

Regio Conservatorio di Parma.

Der Kontrabaßunterricht an diesem Konservatorium wurde im Jahre 1840 offiziell eingeführt und als erster Lehrer der damalige erste Kontrabassist am Herzogl. Orchester in Parma, Francesco Hiserich (1840—1851) verpflichtet. Hiserich, geb. 1772 in Parma,

gest. daselbst 1851, war einer der zeitlich ersten und, bezüglich der ferneren Entwicklung des Kontrabaßspiels, einer der erfolgreichsten Pädagogen seines Instrumentes in Italien. Allein der Umstand, daß Männer wie Carlo Montanari, Eustacchio Pinetti und Antonio Conti zu seinen Schülern zählen, sichert ihm einen wohlgeachteten Platz in der Geschichte des Kontrabaßspiels. Er hinterließ eine Methode für den 3saitigen Kontrabaß und einige Solostücke und Etüden im Manuskript. Ihm folgte sein Schüler Carlo Montanari (1851–1888). Dieser, 1809 in Parma geboren und gestorben daselbst 1898, war ebenfalls Mitglied des Herzogl. Orchesters seiner Vaterstadt und entwickelte dann als Pädagoge eine erfolgreiche Tätigkeit. Zu seinen besten Schülern zählen: Artimeo Dall' Aglio, Centurio Gabbi, Maturio Maturini, Salvini, Battioni, Amoretti, Rastalli, Vilani, Zucchi u. a. m. Außer Etüden hat Montanari auch eine Methode für den 3saitigen Kontrabaß verfaßt. Nach seiner Pensionierung übernahm Antonio Conti (seit 1889) die Professur am Königl. Konservatorium. Conti, der am 13. Januar 1832 zu Guastalla (Provinz Parma) geboren ist, wurde 1852 Mitglied des Herzogl. Orchesters in Parma. 1872 wurde er als Nachfolger von Luigi Anglois an das Liceo Musicale und zugleich als erster Kontrabassist an das Königl. Orchester zu Turin berufen.

Als sein hervorragendster Schüler wird allgemein der 1876 in Parma geborene und gegenwärtig in Paris lebende Carlo Guglielmi genannt.

Conti hat eine Schule für den 4saitigen Kontrabaß im Druck herausgegeben.

Die Zahl der Kontrabaßschüler, die sich seit Bestehen dieser Klasse am Königl. Konservatorium zu Parma besonders auszeichneten, beläuft sich insgesamt auf etwa 30.

Regio Istituto Musicale di Firenze (Florenz).

Der Kontrabaßunterricht an diesem Institut wird seit dem Jahre 1860 erteilt. Der erste Lehrer dieses Instrumentes war Gustavo Campostrini von 1860–1900. Dieser, ein hochverdienter Pädagoge, wurde am 11. September 1831 zu Florenz geboren und erhielt die ersten Anweisungen von seinem Vater, einem bescheidenen Kontrabassisten. Unter einem Violinisten, dem ausgezeichneten Violinlehrer Giorgetti vom Königl. Institut seiner Vaterstadt, bildete er sich dann weiter und erwarb sich den Ruf eines bedeutenden Künstlers. Er war auch der Erste, der mit dem Dragonetti-Bogen brach und das heutige System, den französischen Bogen mit der Haltung wie beim Violoncello, einführte.

Seine besten Schüler sind: Pietro Togneri, von 1891–1899 Lehrer am Königl. Konservatorium zu Mailand und nach Bottesini wohl der bedeutendste Kontrabassist Italiens, der aber leider schon mit 37 Jahren starb, Carlo Leoni, Lotti, Peri, Auturo Azempamber, Enrico Marucelli, Buti und Righi.

Campostrini starb am 21. Oktober 1904 zu Ascoli-Piceno und hinterließ im Manuskript eine Methode für den 3saitigen Kontrabaß. — Nach seiner im Jahre 1900 erfolgten Pensionierung errang im öffentlichen Wettbewerb Giuseppe Marangoni (seit 1900) die Kontrabaßprofessur. Dieser, geboren 25. September 1866 zu Lugo di Romagna, ist ein äußerst tüchtiger Vertreter seines Instrumentes. Anfangs zum Geistlichen bestimmt, setzte er später doch seinen Willen durch, der ihn seiner Neigung zur Musik folgen ließ, und absolvierte 1887 unter Eustacchio Pinetti das Liceo Musicale zu Bologna, an dem er dann unter Parisini und Busi noch Kontrapunkt und Komposition

studierte. Während der nächsten zwei Jahre wirkte er auf Korfu (Griechenland) und ging nach einer Tournee durch den Orient, wo er vielfach als Solist auftrat, nach Santiago de Chile in feste Stellung. Im Jahre 1896 wieder in Italien, durcheilte er von dort aus in festen Engagements unter Mascagni, Versella und Leoncavallo fast ganz Europa und Amerika. — Seine besten Schüler sind: Paolo Sella (absolvierte 1905) und Gino Nutini (absolvierte 1906).

Geschrieben hat Marangoni bisher eine dreiteilige theoretisch-praktische Kontrabaßschule, 30 Duette für Violine und Kontrabaß, mehrere ausgezeichnete Solostücke für den Kontrabaß und außerdem Orchester- und Chorwerke usw.

Liceo Musicale Verdi di Torino (Turin).

Der Kontrabaßunterricht an diesem Liceo wurde im Jahre 1871 eingeführt und als Lehrer für dieses Instrument Luigi Anglois (von 1871—1872) verpflichtet.

Ihm folgten:

Antonio Conti	von	1872—1879 (siehe Parma),
Annibale Mengoli	„	1879—1883 (siehe Pesaro),
Arnaldo Pinetti	„	1883—1895 (siehe Mailand),
Angelo Cuneo	seit	1895.

Von dem Liceo in Turin sind insgesamt 18 Kontrabaßschüler abgegangen, von denen E. Provinziali, L. Guiso, M. Perino, A. Verri, G. Teroglio, A. Cuneo, G. Maggetto, F. Roco, C. Controne und E. Albrino als die besten zu bezeichnen sind.

Luigi Anglois (geb. 1801, gest. 1872) war Schüler seines Vaters Giorgio Anglois und verfaßte in Gemeinschaft mit Luigi Rossi, dem Lehrer Bottesinis, eine Methode für den 3saitigen Kontrabaß. Er genoß in seinem Vaterlande den Ruf eines hervorragenden Kontrabassisten, und auch Hector Berlioz widmete diesem Künstler in seiner großen Instrumentationsabhandlung einige anerkennende Worte.

Angelo Francesco Cuneo, ein Schüler seines Vorgängers Arnaldo Pinetti, ist am 13. Dezember 1870 in Turin geboren und wurde 1884 in das Liceo Verdi aufgenommen. Aus dem Wettbewerb 1895 zum Lehrer für den Kontrabaß an diesem Musikinstitut als Sieger hervorgegangen, erhielt er gleichzeitig die Stellung als erster Kontrabassist im Städt. Orchester und am Königl. Theater.

Cuneo hat 12 ausgezeichnete Studien für den Kontrabaß, zwei Quartette für Streichinstrumente, eine Pantomime, eine einaktige Oper, zwei Reigentänze, eine Symphonie in vier Sätzen und eine Suite in vier Sätzen geschrieben und arbeitet jetzt an einer großen vieraktigen Oper.

Liceo Musicale Rossini di Pesaro.

Als im Jahre 1882 dieses Institut unter der Direktion des Maestro Carlo Pedrotti eröffnet wurde, berief man den damals am Liceo Verdi in Turin wirkenden Annibale Mengoli als Lehrer für Kontrabaß nach Pesaro, wo er von 1882 bis zu seinem Tode, 1895, wirkte. Mengoli, der im Jahre 1851 zu Bologna geboren wurde, besuchte das Liceo Musicale seiner Vaterstadt und war ein Lieblingsschüler seines Lehrers Luigi Ghirelli, der ihm nach seinem Tode auch seinen kostbaren, im 17. Jahrhundert gebauten

Kontrabaß, ein vorzüglich erhaltenes Werk von Garani, hinterließ. Mengoli mußte nun das letzte Jahr (1871) seiner Studien unter Ghirelli's Nachfolger Eustacchio Pinetti absolvieren und wandte sich dann der Orchestertätigkeit zu, die ebenso wie die von ihm gegebenen Konzerte mit den größten Erfolgen für ihn verbunden war. Eine elegante Leichtigkeit in der Bogenführung, die souveräne Beherrschung der Technik und ein selten feines Kunstempfinden charakterisierte Mengolis Spiel. Wie den Kontrabaß, beherrschte er auch das Klavier.

Im Schuljahr 1877|1878 wurde Mengoli als Lehrer an das Liceo zu Turin berufen, an welchem er bis 1882|1883 wirkte und in welcher Stellung er Schüler ausbildete, wie den Neffen Bottesinis, den ausgezeichneten E. Provinciali, der jetzt in Paris wirkt und den jetzt in der Schweiz lebenden Giuso. Bei seinem Fortgang aus Turin, von wo aus er nach Pesaro ging, verließ er eine ihn treu verehrende Schar von Schülern und Freunden, die in ihm nicht nur dem scheidenden Künstler, sondern auch dem durch seine persönlichen Eigenschaften ausgezeichneten Menschen nachtrauerten.

Wie in Turin, entfaltete Mengoli auch in Pesaro eine rege Tätigkeit als Pädagoge und bildete Schüler heran wie: Italo Caimmi (absolvierte 1889) und den hervorragenden Solisten Isaja Billé (absolvierte 1893). Ferner: Romulo Cucchi, Giuseppe Amati und Mario Vichi.

Mengoli, der schon am 20. Mai 1895 starb, hinterließ im Manuskript eine Methode für den dreisaitigen Kontrabaß, eine Arbeit, die namentlich in den Übungen des 2. Teils eine außergewöhnliche Klarheit in der technischen Handhabung des Instrumentes verrät, einige ebenfalls Manuskript gebliebene Konzerte und die bekannten schwierigen 20 Konzertstudien, die bei Bianchi in Turin verlegt sind. Über diese Konzertstudien schrieb der große Bottesini seinem Freunde Mengoli, auf den er überhaupt große Stücke hielt, am 28. Mai 1881 aus Barcelona:

„Lieber Mengoli.

Dein freundliches Schreiben vom 24. wurde mir übermittelt, auch erhielt ich gestern einen Brief von Ricordi, den ich Dir beilege; Du siehst wohl, daß ich meinerseits alles getan habe, was ich konnte, und es ist mir unlieb, daß die Antwort Ricordis verneinend ausgefallen ist. In wenigen Tagen werde ich wieder in Mailand sein und will sehen, ob ich mit einem anderen Verleger mehr Glück habe. Mit Bezug auf die Bemerkung, die Du darüber machst, daß ich vorher über die Schwierigkeit der Studien gesprochen habe, so mußt Du mir dieses nicht übelnehmen, denn ich habe Dir damit ein Kompliment machen wollen, und ich wiederhole Dir, daß ich sie auch für mich, den letzten Kontrabaßspieler, schwer finde, vorausgesetzt, daß man sie korrekt spielen will und nicht à peu près. — Ich danke Dir für Deine Freundschaftsbeweise und, wo ich kann, will ich versuchen, Dir auch nützlich zu sein.

Dein sehr geneigter

Gio. Bottesini.

Auf Annibale Mengoli folgte der ebenfalls ausgezeichnete Artemio Dall'Aglio (seit 1895). Dall'Aglio wurde in Parma geboren und absolvierte unter Carlo Montanari das dortige Konservatorium. Vom Maestro Faccio als erster Kontrabassist an das Scala-Theater in Mailand berufen, ging er von dort aus 1895 nach Pesaro, um seinen Lehrposten anzutreten. — Er hat eine zweiteilige Kontrabaßschule herausgegeben, und diese ist an mehreren Konservatorien Italiens eingeführt.

Zu seinen besten Schülern zählen: Enrico Mogli, Umberto Mengoli (Sohn des Prof. A. Mengoli), Ugo Vassura (jetzt am Scala-Orchester in Mailand) und Constantini.

Insgesamt wurden bis heute 12 Kontrabaßschüler nach bestandenem Examen vom Liceo Rossini entlassen.

Real Collegio Musicale di Napoli (Neapel).

Obgleich an diesem Institut der Kontrabaßunterricht schon seit 1829 existiert und durch den Violoncellolehrer Gaetano Ciandelli bis zu seinem Tode, 1861, erteilt wurde, so kann man doch erst das Jahr 1861 als jenes bezeichnen, in dem der Kontrabaßunterricht unter der Direktion von Saverio Mercadante offiziell eingeführt ist.

Der erste und noch jetzt tätige Lehrer für den Kontrabaß ist Gaetano Negri (seit 1861), geb. 7. Februar 1832 zu Neapel. Er ist ein äußerst fruchtbarer Pädagoge und hat in seiner 48jährigen Lehrtätigkeit eine überaus große Schar von Schülern ausgebildet, unter ihnen den ausgezeichneten und vielgenannten Carmelo Franchi.

Negri hat mehrere und schwierige Konzertstücke für den Kontrabaß geschrieben und ebenso ein Buch über die Behandlung des Kontrabasses verfaßt (Manuskript).

Von 100 Freistellen, die das Institut bis 1870 gewährte, entfielen 9 auf die Kontrabaßklasse. Nach einer 1870 erfolgten Reform (unter der Direktion Lauro Bossi) wurden die Freistellen auf die Hälfte reduziert, so daß jetzt das Reglement nur noch 6 Schüler für die Kontrabaßklasse gewährt.

Liceo Musicale Marcello di Venezia (Venedig).

Bei der Eröffnung dieses Lyzeums im Jahre 1877 wurde auch zugleich der Kontrabaßunterricht mit eingeführt und dem heute noch in dieser Stellung wirkenden Luigi Guarnieri anvertraut. Dieser, 1842 in Adria geboren, absolvierte 1865 das Liceo in Bologna. Die ihm im Jahre 1870 angetragene Stellung eines ersten Kontrabassisten am Kaiserl. Theater in St. Petersburg lehnte er aus Familienrücksichten ab und empfahl dafür seinen Freund, den später in der Zarenstadt so berühmt gewordenen Virtuosen Ercole Cavazza.

Zu den besten Schülern Guarnieris am Liceo Marcello zählen: Girotto, Lardallo, Chiampon, Papageorgopula, Pucci, Pagan, Cazzoni, Gianni, Capollo, Gorin, Feltrin, Wolf u. a. m.

Regio Conservatorio Bellini di Palermo.

Das heutige Königl. Konservatorium Bellini zu Palermo bestand gegen das Ende des 18. Jahrhunderts als ein Waisenhaus, bis es später in ein „Seminar degli sperisi“ umgewandelt und ab 1860 dann bis noch vor gar nicht vielen Jahren als „Regio Collegio dell' Buon Pastore“ bezeichnet wurde. Der musikalische Unterricht im allgemeinen datiert schon aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts, als der König beider Sizilien die Schule des Kontrapunktes und der Komposition gründete, mit deren Leitung er den berühmten Pietro Raimondi aus Rom betraute, doch wurde der Kontrabaßunterricht erst im Jahre 1835 eingeführt und einem Priester desselben Seminars, einem gewissen Padre Bonica (1853—1885), übertragen. Dieser, selbst nur ein Dilettant, hatte begreiflicherweise nur sehr wenig Schüler (2—3), deren bedeutendster, Francesco de Barberi (1853—1885),

ihm im Amte folgte. Barberi, 1887 in Palermo geboren und daselbst am 9. März 1885 gestorben, verdankt seinen Ruf als ausgezeichneter Kontrabassist mehr sich und seiner eigenen Arbeit als seinem Lehrer. Von seinen insgesamt etwa 10 Schülern sind: L. Bossi, Enrico Mendoli, Carmelo de Barberi und vor allem Antonio Scontrino (siehe unten) zu nennen.

Als Lehrer folgte ihm sein Sohn und Schüler, der am 7. November 1863 in Palermo geborene Carmelo de Barberi (seit 1885). Dieser, Verfasser einer Methode und einiger Konzertstücke für den Kontrabaß (Manuskript), sowie Präsident der „Istituzione artistica musicale l'Arte Melodrammatica", zählt unter seinen etwa 15 Schülern: S. Furuori, V. Adami, E. Rossi, F. Aquila, A. Oliva und B. Albonese zu den besten.

Insgesamt sind an diesem Institut bisher gegen 30 Kontrabaßschüler ausgebildet.

Antonio Scontrino. Können wir Antonio Scontrino, diesen feinsinnigen Vertreter des italienischen Kontrabaßspiels als ausübenden Künstler heute auch nicht mehr zu den Unsrigen zählen, so darf sein Name hier doch nicht übergangen werden.

Geboren am 17. Mai 1850 zu Trapani auf der Insel Sizilien, begann der junge Scontrino schon im Alter von 7 Jahren im Elternhause das Violoncello zu spielen und bezog 1861 das Konservatorium zu Palermo, auf dem er sich unter dem damaligen Lehrer Francesco Paolo dei Barberi dem Studium des Kontrabasses, hauptsächlich aber dem Kontrapunkt und der Komposition widmete, für welch letztere er eine innige Zuneigung gefaßt hatte.

Seinen Kontrabaßlehrer bezeichnet Scontrino selbst als einen tüchtigen Pädagogen und selten befähigten Orchesterspieler, wie er denn überhaupt den Kontrabaß in erster Linie als Orchesterinstrument anerkannt wissen will. In den Jahren 1869 und 1870 war Scontrino fast nur als Kontrabaßvirtuose tätig, von da an trat er in dieser Eigenschaft nur noch selten an die Öffentlichkeit. 1874 unternahm er mit einem Opernorchester, dem er als erster Kontrabassist angehörte, eine Reise durch England. — Sein Ton war von einer seltenen Klarheit und Reinheit, und im Kantabile vor allem sprach sich das ganze vornehme Empfinden des Künstlers aus.

Seit vielen Jahren lebt nun Scontrino, der sich von der praktischen Pflege des Kontrabaßspiels ganz zurückgezogen hat, in Florenz, wo er an dem dortigen Königl. Institut als ein in ganz Italien hochverehrter Lehrer des Kontrapunkts und der Komposition wirkt.

Sein Hauptverdienst aber liegt in den Kompositionen, die uns der Künstler im Laufe der Jahre geschenkt hat, beginnend mit seiner „Romanze", „Elegia", „Canto del Pastore" und der „Gran Polonaise" für den Kontrabaß (sämtlich bei Ricordi, Mailand, erschienen), bis zu seinen auf modern klassischem Boden wurzelnden Kammermusikwerken (Streichquartetten) und Orchesterkompositionen, die ihn in eine Reihe mit den ersten Komponisten seines Vaterlandes stellen.

Vor kurzem hat Scontrino wieder ein umfangreiches Werk, ein dreiteiliges Konzert für Kontrabaß mit großem Orchester, vollendet, das für die Bewertung und das Ansehen des Instrumentes von unschätzbarem Einfluß werden kann, sofern sich wirkliche Künstler finden, dieses Werk zu interpretieren. Es ist in Form und Inhalt ein Seitenstück zu Brahms' Violinkonzert[1]).

[1]) Der Verfasser dieser Zeilen, der die Veröffentlichung dieses Werkes in die Wege zu leiten bestrebt ist, ist gern bereit, sich zwecks seiner Aufführung mit namhaften Künstlern in Verbindung zu setzen, resp. die Einstudierung zu übernehmen.

Es steht zu hoffen, daß Scontrino, der in seiner stillen, zurückgezogenen Weise dem Ansehen des Kontrabasses wirksamer dient als mancher gefeierte Solist auf dem ihm eigenen Gebieten der Komposition, auch für unser Instrument noch manches Edle und Große schaffen möge.

Istituto Musicale di Piacenza.

Diese im Jahre 1840 von der Stadtverwaltung gestiftete Musikschule zählte von Anbeginn an den Kontrabaßunterricht mit zu den Lehrfächern und berief als ersten Lehrer den aus Parma gebürtigen und in seiner Vaterstadt unter Hiserich ausgebildeten Demetrio Savi[1]) (1840–1875), von dessen Schülern nur zwei: Columbo Bassi und Giovanni Piva bekannt geworden sind. Ihm folgte Centurio Gabbi (seit 1875), geboren am 21. Juli 1852 zu Noceto (Parma). Gabbi, der sich des Rufes eines tüchtigen Künstlers erfreut, absolvierte 1869 als Schüler Montanaris das Konservatorium zu Parma und wurde noch im gleichen Jahre als erster Kontrabassist an das Theater „La Fenice" in Venedig engagiert. In dieser Stellung verblieb er, bis er im Jahr 1875 aus dem Wettbewerb um die Professur am Istituto Musicale zu Piacenza als Sieger hervorging.

Über seine Schüler sind leider keine Angaben erfolgt.

Liceo Academia S. Cecilia di Roma (Rom).

Von diesem Institut, an dem zurzeit Gius. Maschini als Lehrer für den Kontrabaß wirkt, ist in bezug auf den Kontrabaßunterricht leider wenig zu berichten. Direkte Anfragen blieben unbeantwortet, und alles, was dem Verfasser von denen, die es wissen müssen, hierüber zuging, ist so wenig erfreulich, daß nur noch die Hoffnung auf die demnächst zu erwartende Verstaatlichung dieses Lyzeums übrigbleibt.

Die anderen städtischen Musikinstitute Italiens lassen den Kontrabaßunterricht fast ausschließlich durch den Violoncellolehrer erteilen.

SPANIEN und PORTUGAL.

Conservatorio Real de Madrid.

An diesem Konservatorium wurde der Kontrabaßunterricht im Jahre 1830 offiziell eingeführt und José Venancia Lopez (von 1830–1852) war der erste Lehrer. Nach seinem am 15. Februar 1852 erfolgten Tode folgte ihm José Puig (1852–1855), gest. am 10. Oktober 1855 in Madrid.

Von der Lehrtätigkeit dieser ersten beiden Lehrer ist wenig zu sagen, da sie keine nennenswerten Schüler ausgebildet haben und sogar ihre eigene Tüchtigkeit angezweifelt wird. Anders jedoch gestaltet sich die Wirksamkeit der folgenden drei Lehrer: Manuel

[1]) Nicht zu verwechseln mit Luigi Savy aus Parma, dem Komponisten der Duette für Violine und Kontrabaß. — Verlag Ricordi, Mailand.

Muñoz (1857–1891), geb. in Cordoba, gest. 15. November 1891 zu Madrid. Er war gleichzeitig erster Kontrabassist der Königl. Hauskapelle und des Königl. Theaters zu Madrid. Er reformierte den Kontrabaßunterricht, führte das 4saitige Instrument ein und bildete gute Schüler aus. Unter diesen war auch sein Nachfolger im Lehramte: Vicente Carvajal (1892–1903), geb. in Madrid und gest. daselbst am 11. September 1903. Auch er war erster Kontrabassist am Königl. Theater, beschränkte sich in seiner Lehrtätigkeit aber darauf, das System seines Vorgängers fortzuführen, und änderte nichts an dessen Studienprogramm. Eine von ihm verfaßte Kontrabaßschule, die Manuskript geblieben ist, befindet sich in den Händen seines Sohnes, eines ebenfalls ausgezeichneten Kontrabassisten und Lehrers. Sein Nachfolger ist: Raimundo Juan José Torres (seit 1904), geb. 15. März 1864 in Tudela (Prov. Navarra). Dieser, ein ausgezeichneter Künstler (Solist), der auch als Pädagoge zu großen Hoffnungen berechtigt, ist, wie sein Vorgänger, erster Kontrabassist der Königl. Hauskapelle und des Königl. Theaters, wie auch der „Symphonia“ zu Madrid.

Von etwa 40 Schülern, welche die Kontrabaßklasse dieses Konservatoriums besuchten, absolvierten etwa die Hälfte alle sechs Jahresklassen. Unter diesen werden besonders hervorgehoben: Santos, Gracia, Guzman, Ayuso, Carvajal, Lopéz, Gonzalez, Torres, Duque und Pardo.

Conservatorio de S. M. Doña Isabel de Barcelona.

Das Königl. Konservatorium zu Barcelona wurde im Jahre 1847 unter der Direktion Obiols eröffnet und zugleich der Kontrabaßunterricht mit eingeführt.

Der erste Lehrer war der Kontrabaßvirtuose Ramón Maynes (1847–1873), in Barcelona geboren und daselbst 1873 gestorben. Er war am „Gran Teatro del Liceo“ in Barcelona erster Kontrabassist, und selbst der große Bottesini bediente sich seiner als Cembalist (Klavier) auf seinen Konzerttourneen in Paris und Kairo.

Ihm folgte sein Schüler Eduardo Oliveras (1874–1906), geb. 1843 in Barcelona, gest. daselbst im Oktober 1906. Er war ein ausgezeichneter Pädagoge und während seiner 28jährigen Lehrtätigkeit gleichzeitig erster Kontrabassist am Gran Teatro del Liceo. Seit November 1906 lehrt an diesem Konservatorium der noch jugendliche Antonio Torello Rós, dessen Lehrtätigkeit zu den größten Hoffnungen berechtigt. (Weiteres über Torello Rós siehe „Die Meister des Kontrabasses“.)

Die Schülerzahl der Kontrabaßklasse an diesem Musikinstitut ist genau nicht mehr festzustellen. Als bedeutend werden nachstehende Künstler bezeichnet, die alle Schüler Oliveras sind: José Jordé, Esteban Viñes, Francisco Olive, José Ribera, José Saladrigas und speziell als Virtuosen: Gispert, sowie der leider viel zu früh verstorbene Bruder des jetzigen Lehrers, Pedro Torello. Dieser, ein ausgezeichneter Solist, starb im blühenden Alter von 22 Jahren am Vorabend seiner geplanten Abreise nach Nordamerika (1902), wo er sich in verschiedenen Hauptstädten zum Auftreten verpflichtet hatte.

Weitere bedeutende Vertreter des Kontrabasses in Spanien sind: Pedro Valls (Barcelona), Juan de Castro (Madrid) und Felix Cartado. Von Valls existieren mehrere Solostücke und 20 Konzertetüden, die sehr gerühmt werden; dasselbe gilt auch von Cartados Kompositionen. De Castro schrieb eine Elementarschule für den Kontrabaß, gedruckt bei Dotesio in Madrid.

Conservatorio Real de Lisboa (Lissabon).

Unter der Direktion Domingo Bontempos richtete im Jahre 1835 als erster Lehrer João Jordani (1835–1860) die offizielle Unterrichtsklasse für den Kontrabaß ein. Dieser, geb. am 23. Dezember 1793 in Lissabon, starb daselbst am 4. September 1860 und hinterließ sein Lehramt an Guilhermo Cossoul (1860–1880), geb. am 22. April 1828 in Lissabon, gest. am 26. November 1880 daselbst. Ihm folgte der am 24. September 1852 in Lissabon geborene und dort auch am 17. Oktober 1899 verstorbene Eduardo Wagner (1880 bis 1899), dessen Nachfolger dann der jetzt noch tätige João Machado Cunha é Silva (seit 1899), geb. am 11. Juni 1849, wurde. Dieser studierte bei seinem Vater José Narciso da Cunha é Silva, der selbst ein bedeutender Vertreter seines Instrumentes und von 1845–1892 erster Kontrabassist am Operntheater „San Carlos" in Lissabon war.

Obgleich alle Jahresklassen regelmäßig von mehreren Kontrabaßschülern besucht waren, absolvierten doch nur 15 den vollen fünfjährigen Kursus, und unter diesen sind die bedeutendsten: Julio Soares, Amilcar dos Santos und Filippe da Silva.

Als weitere hervorragende portugiesische Vertreter des Kontrabasses werden bezeichnet:

Freitas Gazul, Komponist, Dirigent und Professor am Königl. Konservatorium zu Lissabon, geboren daselbst 1843.

Amilcar Santos, geboren 1853 in Lissabon.

Daniel Lacuera, geboren 1860 in Lissabon (erster Kontrabassist am Theater „San Carlos").

João Antonio da Silva, geboren 1870 in Lissabon.

Manuel Aranjo, geboren 1875 in Lissabon.

Victor da Cunha é Silva, geboren 1879 in Lissabon.

BELGIEN.

Conservatoire Royal de Musique de Liège (Lüttich).

Der Kontrabaßunterricht am Königl. Konservatorium für Musik zu Lüttich wurde im Jahre 1827 offiziell eingeführt und als erster Lehrer für dieses Instrument Victor Massard berufen (1827–1881). Seine Nachfolger waren: Thomson, Vanderheyden und seit 1891 Lucien Dereul.

Victor Massard, geb. am 20. April 1799 in Lüttich, gest. daselbst 1883, hat an bemerkenswerten Schülern: Larose, P. Isaye, L. Dereul und Thomson ausgebildet.

Lucien Dereul, ein hervorragender Künstler und Pädagoge, wurde 1846 in Lüttich geboren, absolvierte 1867 unter Massard mit Auszeichnung das Königl. Konservatorium in Lüttich und studierte darauf von 1867–1868 noch unter Charles Labro am Pariser Konservatorium (Grand 1er Prix). Er wirkte dann 25 Jahre lang ununterbrochen in Paris in hervorragenden Stellungen wie Pasdeloup, Italienische Oper, Komische Oper und zuletzt als erster (Solo-)Kontrabassist im Lamoureux-Orchester, bis er im Jahre 1891 zum Professor des Kontrabaßspiels am Königl. Konservatorium zu Lüttich ernannt wurde.

Außer anderen pädagogischen Arbeiten schrieb Dereul (jetzt Offizier des öffentlichen Unterrichts in Frankreich und Ritter des Leopold-Ordens) seine bei Louis Oertel in Hannover erschienenen ausgezeichneten 45 Etüden, die u. a. auch am Pariser Konservatorium eingeführt sind.

Von seinen Schülern wurden 18 diplomiert, unter ihnen folgende sieben mit Auszeichnung: Jules Ergo, Léon Mathieu, Victor Thelen, Gilin, Fassin, Pierry und Malherbe.

Conservatoire Royal de Musique de Gand (Gent).

Der Kontrabaßunterricht wird an diesem Konservatorium seit dem Jahre 1839 erteilt. Die Reihenfolge der Kontrabaßlehrer seit Beginn des offiziellen Unterrichts ist folgende:

F. Devigne-van Santen	1839–1862,
L. Rappé	1862–1873,
A. Warlimont	1873–1901,
L. Peters	seit 1901.

L. Peters, der gegenwärtige Lehrer, wurde am 14. Januar 1873 zu Ixelles geboren und absolvierte das Königl. Konservatorium zu Brüssel unter Ed. Eckhautte.

Unter den etwa 20 Schülern, die das Konservatorium zu Gent mit Erfolg absolviert haben, ist Adolphe Dubois (Classe Warlimont) als hervorragend zu bezeichnen.

Das Honorar für den Unterricht beträgt 10 Frs. für das Schuljahr.

Conservatoire Royal de Musique de Bruxelles (Brüssel).

Über dieses berühmte Institut zu berichten, ist der Verfasser leider nicht in der Lage, da mehrfache diesbezügliche Anfragen unbeantwortet blieben.

HOLLAND.

Koninklijk Conservatorium voor Muziek 's Gravenhage (Haag).

Das von König Wilhelm I. gegründete Königl. Konservatorium für Musik im Haag wurde unter der Direktion J. H. Lübeck 1826 eröffnet und erhielt im darauf folgenden Jahre (1827) eine Klasse für Violoncello und Kontrabaß, deren erster Lehrer J. van Geldern war. Im Jahre 1830 wurde der Unterricht beider Instrumente getrennt und in B. A. Grave (1830–1859) der erste Speziallehrer für den Kontrabaß ernannt. Ihm folgten: J. Zeiler (1859–1872) und nach dessen Tode J. C. J. van der Meer (seit 1872). Dieser, geboren am 5. Juni 1837 in Delft, absolvierte von 1853–1859 ausgezeichnet mit dem Zeugnis der Reife das Königl. Konservatorium im Haag und wurde 1859 Mitglied des Orchesters der Königl. Französischen Oper, sowie der Konzertgesellschaft „Diligentia" daselbst. Im Jahre 1872 erhielt er die Stellung eines ersten Kontrabassisten im Opernorchester, und im gleichen Jahre noch wurde er in sein jetziges Lehramt berufen. Von 1872–1884 wirkte van der Meer ständig in den Niederrheinischen Musikfesten mit.

Seine besten Schüler sind:

F. J. Demmenie,	Orchester der Französischen Oper im Haag.
Ch. Wolproott,	Städt. Orchester in Zürich.
J. Kruyvivyt,	Königl. Oper in Budapest.
J. K. van der Meer,	Städt. Orchester in Utrecht.
P. van Tricht,	Residenztheater im Haag.
F. Rehl,	Städt. Orchester in Utrecht.
Th. Kneyffer,	Residenztheater im Haag.
H. van Deursen,	Konzerthaus in Amsterdam.
E. Wynmalen,	Konzerthaus in Amsterdam.

Die Gesamtzahl der Kontrabaßschüler seit der Gründung des Institutes läßt sich nicht mehr feststellen. Durchschnittlich besuchten 10 Schüler, denen sechs Unterrichtsstunden in der Woche zuteil werden, die Kontrabaßklasse.

Die aus 50 Schülern, unter ihnen 3—4 Kontrabassisten, bestehende Orchesterklasse ist für alle Instrumente vollständig besetzt und steht unter der persönlichen Leitung des Direktors, welche Stellung seit dem Jahre 1896 Dr. Henri Viotta innehat.

Sämtliche Schüler der Instrumentalklassen müssen, bevor sie das Konservatorium verlassen, wenigstens zwei Jahre in der Orchesterklasse mitgewirkt haben.

Das Honorar beträgt 150 Gulden für das Schuljahr, doch werden an besonders befähigte Schüler auch Freistellen vergeben.

Konservatorium für Musik in Amsterdam.

Unter der Leitung des Direktors Prof. Daniel de Lange begann Samuel Blazer im Jahre 1897 als erster Lehrer den Kontrabaßunterricht an dieser Anstalt.

Blazer, ein Schüler Onshorns (Rotterdam), nahm später noch die Unterweisungen Franz Simandls entgegen. Der Künstler, Solist, der gleichzeitig erster Kontrabassist am Concert-Gebouw-Orchester ist, wurde am 29. Juni 1870 in Rotterdam geboren.

Die Zahl seiner Privatschüler beziffert sich auf 10, am Konservatorium selbst war die Schülerzahl bisher eine geringe.

ENGLAND.

Royal Academy of Music of London.

Der Kontrabaßunterricht an diesem Institut wurde im Jahre 1823 eingeführt und Domenico Dragonetti und Anfossi gleichzeitig als die beiden ersten Lehrer für Kontrabaß berufen. Ihnen folgte ein Schüler Anfossis, James Howell, geb. in Plymouth, gest. 1879 in London. Auf Howell folgte sein Schüler A. C. Withe, geb. in Canterbury, gest. 1902 in London, und seit 1902 Charles Winterbottom.

Die Royal Academy verfügt über ein vollständig besetztes großes Orchester, und wöchentlich finden zwei Orchesterübungen statt, Dienstags von 2—5 und Freitags von 3—5 Uhr, die von dem Direktor dieses Institutes, Sir A. C. Mackenzie, persönlich geleitet

werden. Außerdem findet unter Leitung von F. Corder wöchentlich (Sonnabends von 11½—1½ Uhr) ein Ensemblespiel der Streichinstrumente statt.

Das Honorar beträgt 11 Guineas pro Vierteljahr. An besonders befähigte Schüler werden Freistellen vergeben nach einem Konkurrenzspiel und Zahlung einer Gebühr von 1 Guinea, die dann zum dreijährigen freien Besuche des Unterrichts berechtigt.

Charles Henry Winterbottom, der jetzige Kontrabaßlehrer, wurde am 6. Juli 1865 zu Clapham, London, geboren. Schon im Alter von 5 Jahren genoß er Violinunterricht, bis er dann, 14 Jahre alt, zum Studium des Kontrabasses überging. Trotz einiger Anleitungen seines Vaters und des Pädagogen J. Reynold ist Winterbottom zur Hauptsache Autodidakt. Nur selten trat er als Solist auf. Er gehörte 1884 in Aix-les-Bains dem Ed. Colonne-Orchester an und spielte unter Bottesinis Leitung in der „Italian Opera" in London. Seit 1885 unter der Direktion W. G. Cusins, ging er 1888 nach Melbourne. Seit 1898 erster Kontrabassist der Königl. Kapelle unter Sir Walter Parrat, ist er in dieser Eigenschaft noch in folgenden Orchestern tätig: London Symphony Orchestra in Paris und Antwerpen, der Philharmony in London, der London Symphony, des Royal Choral Orchester und der Sheffield, Norwich, Cardiff, Bristol und Haendel Festivals. Außerdem ist Winterbottom Mitglied der Sarasate-, Richter-, Henschel- und Queens Hall Orchester und der Birmingham, Leeds, Worcester, Hereford und Gloucester Festivals.

Winterbottom besitzt u. a. auch einen „Maggini" und einen „Luigi Palermo".

Royal College of Music of London.

An diesem Institut wurde der Kontrabaßunterricht im Jahre 1883 eingeführt und A. C. Withe (1883—1902) als erster Lehrer für dieses Instrument verpflichtet. (Siehe auch Royal Academy.) Ihm folgte sein Schüler Claude Hobday, geb. 1872 zu Taversham, der nun seit dem Jahre 1902 an dem Royal College wirkt.

The Guildhall School of Music of London.

An dieser Schule unterrichtet seit Einführung der Kontrabaßklasse im Jahre 1880 J. Haydn Waud, und zwar haben seitdem 63 Schüler die Anstalt verlassen.

Das Honorar beträgt £ 1.11.6 und £ 2.7.3 für 12 Lektionen von 20 und 30 Minuten Dauer respektive.

Von den übrigen Musikschulen in London können leider nur die Namen der Lehrer genannt werden, da auf diesbezügliche mehrfache Anfragen keine Antwort erfolgte. Es sind dieses:

The London Academy of Music,

an der folgende Lehrer des Kontrabasses wirkten: E. A. Carrodus, F. Keudall und Charles Winterbottom, und

The Trinity College

mit J. Reynolds und ebenfalls Charles Winterbottom.

Royal College of Music of Manchester.

Bei Eröffnung dieses Musikinstitutes im Jahre 1893 unter der Direktion Sir Charles Hallé wurde der Kontrabaßunterricht gleichzeitig mit eingeführt und als Lehrer dieses Instrumentes John Hoffmann verpflichtet.

Hoffmann, ein anerkannter Bottesini-Spieler, wurde am 8. Februar 1854 zu Reichen in der Niederlausitz geboren. Aus einer kleinen Stadtkapelle (Zielenzig) hervorgegangen, hat sich Hoffmann durch eisernen Fleiß und auf sich selbst angewiesen zu einem Solisten auf dem Kontrabaß emporgearbeitet, der im Verein mit dem Violinvirtuosen Frederic Siegl mit dem Gran Duo von Bottesini mit Erfolg Konzertreisen in England unternimmt.

Sein erstes größeres Engagement erhielt Hoffmann im Julius Laube-Orchester in Hamburg (1874—1879). Von dort aus ging er nach London, wo er in den „Hans Richter-Konzerten" und der „Italian Opera" tätig war, und nach Glasgow, wo er im Schottischen Orchester wirkte. Seit 1887 ist Hoffmann erster Kontrabassist im „Hallé-Orchestra" (Direktion Dr. Hans Richter).

Die Schülerzahl für Kontrabaß am Royal College war immer eine geringe und beläuft sich in diesem Schuljahr auf nur 2.

Hoffmanns beste Privatschüler sind:

E. Stansfield (Solist), Hallé-Konzerte und Royal Opera in London,
A. Stott, Hallé-Konzerte und Royal Opera in London,

ferner: F. Richardson (Hallé-Konzerte), S. A. Martin jun. (Hallé-Konzerte), H. Bridge und W. Sutton.

Außer den an den aufgeführten Instituten Englands genannten Pädagogen müssen John Addison (1793—1844), W. Castell, G. Mount, F. Pratten, A. C. Rowland, ein Schüler Cazolanis, C. Severn und Ammon Winterbottom, der Vater des Prof. Charles Winterbottom, als hervorragende Vertreter des Kontrabasses in der letzten Periode genannt werden, denen sich dann als heute noch tätige Künstler in erster Linie E. Cruft, A. Lotter (siehe Prag), Eugène Maney, N. Morel, W. Silvester, J. Stanley, A. Sutsch, V. Watson und E. Whitmore anschließen. Auch Schottland darf sich hervorragender Kontrabassisten rühmen, unter denen außer den beiden jetzt in London wirkenden Brüdern W. H. und C. Stewart, der 1850 geborene und 1897 gestorbene William Wallace und der gegenwärtig in Dundee lebende Robert O. Stoole besondere Erwähnung verdienen.

FRANKREICH.

Conservatoire National de Musique de Paris.

An diesem berühmten Institut wurde der Kontrabaßunterricht im Jahre 1827 unter der Direktion von Luigi Cherubini offiziell eingeführt, und der erste Lehrer war

	P. Chénier	von 1827—1832.	
Ihm folgten:	Lami	„ 1832	(starb nach 6 Monaten),
	Navieux Schaft	„ 1832—1853,	

14*

Charles Labro	von 1853–1882,
V. F. Verrimst	„ 1882–1893,
Viseur	„ 1893–1902,
W. Charpentier	seit 1902.

An hervorragenden Schülern dieses Konservatoriums bildete Labro: Declamour, Viseur, Dereul, Charpentier, Martin und Ghys aus und Verrimst: Edouard Nanny.

Anfragen bei den Konservatorien in Marseille, Lyon, Bordeaux, Rheims, Tours, Toulouse, Boulogne und Lille blieben unbeantwortet.

DÄNEMARK und SCHWEDEN.

Königliches Konservatorium für Musik in Kopenhagen.

An diesem Konservatorium wurde der Kontrabaßunterricht erst im Jahre 1900 eingeführt und als Lehrer der Königl. Kapellmeister Ludwig Hegner ernannt, doch besuchten bis heute nur 2 Schüler diese Klasse, von denen Hegners eigener Sohn Louis 1906 mit Auszeichnung absolvierte und bereits an der Königl. Oper in Kopenhagen angestellt ist. Erwähnenswerte Privatschüler Ludwig Hegners sind: Victor Hansen und Axel Jörgensen.

Hegner, ein Virtuose von Ruf, wurde am 1. Mai 1851 in Kopenhagen geboren, wo er seine Kontrabaßstudien, nachdem er bereits vom achten Jahre an Violin- und Klavierunterricht gehabt hatte, mit 14 Jahren bei dem weiland ersten Kontrabassisten an der Königl. Oper Franz Blauhut begann und später auch vollendete. In Wien, Berlin und Stockholm trat er öffentlich als Solist auf und ist erst vor kurzem von einer Amerika-Tournee aus New York zurückgekehrt. Auch als Komponist für sein Instrument steht Hegner mit in erster Reihe, und zwar liegen bis heute folgende Arbeiten von ihm vor: Eine zweiteilige Kontrabaßschule (deutsch und dänisch), Elegie, Fantasie über ein Thema, Mazurka de Concert, Fantaisie russe, Polsk Serenade, sämtlich im Verlag von Wilh. Hansen, Leipzig und Kopenhagen, erschienen. Ferner: Nokturno und Legende (Simandls Konzerthefte). Manuskript sind noch: Fantasie, 6 Konzert-Etüden, Romanze und außerdem Transskriptionen von Goltermann, Raff, Svendsen, Grieg, Mozart, Mendelssohn u. a. m.

Königliches Musik-Konservatorium in Stockholm.

Im Jahre 1876 wurde der Kontrabaßunterricht an diesem Konservatorium eingeführt und zum Lehrer dieses Instrumentes der Violoncellolehrer Anton Andersen (geb. 10. Oktober 1845 in Kristianssand, Norwegen) ernannt. Nach dessen bevorstehendem Abgang wird, wie die Direktion (Prof. Oscar Bolander) mitteilt, laut Beschluß der Königl. Akademie der Musik, ein Speziallehrer für den Kontrabaß angestellt werden.

RUSSLAND.

Konservatorium für Musik in Warschau.

An diesem Musikinstitut wurde der Kontrabaßunterricht im Jahre 1865 unter der Direktion Katski offiziell eingeführt und als erster Lehrer der erste Kontrabassist der „Großen Oper", Adam Ostrowski (1865—1872), verpflichtet. Ihm folgten: Caim Schulz (1872—1881), dieser war aber nicht Fachmann, sondern Geiger an der „Großen Oper" (!). — Alexander Meyer (1881—1903) und seit 1903 Rudolf Volánek, geb. 1860 in Zizelic (Böhmen). Volánek beendete seine Studien unter Franz Simandl und wurde 1890 infolge Konkurrenzspiels an die „Große Oper" nach Warschau verpflichtet, wo er, seit 1898 als erster Kontrabassist, noch jetzt wirkt. Über die Schülerzahl sind leider keine Angaben erfolgt.

Auf an die Konservatorien zu Petersburg und Warschau gerichtete Anfragen sind leider keine Antworten eingegangen, so daß es dem Verfasser unmöglich ist, ihrer hier in detaillierten Angaben Erwähnung zu tun.

AMERIKA.

National Conservatory of Music of New York.

Der Kontrabaßunterricht an diesem Musikinstitut wurde im Jahre 1892 unter der Direktion von Anton Dvořak eingeführt. Der erste und noch jetzt tätige Lehrer für den Kontrabaß ist Ludwig E. Manoly.

Die Gesamtzahl der Kontrabaßschüler stellt sich auf 30. Erwähnenswert sind: August Kirlkhof, Hermann Reinshagen, Louis Boehse, S. Pfiffer, Antonio Casertano, Ernst und Josef Zickler.

Leider stellt dieses Musikinstitut seit mehreren Jahren für Orchesterinstrumente keine Lehrer mehr an, und somit wird in absehbarer Zeit auch wohl der Kontrabaßunterricht eingehen.

Institute of Musical Art of the City of New York.

Dieses nach europäischer Art eingerichtete, erzieherisch wirkende Institut wurde im Jahre 1905 unter der Direktion von Frank Damrosch eröffnet und zählt heute laut Jahresbericht insgesamt etwa 500 Schüler aller Fakultäten. Dadurch, daß es nur Künstler resp. Pädagogen ersten Ranges als Lehrer verpflichtet, hat es sich in der kurzen Frist seines Bestehens bereits zum bedeutendsten Institut seiner Art in Amerika aufgeschwungen.

Als Lehrer für den Kontrabaß wurde der auch am vorgenannten Konservatorium tätige und bewährte Ludw. E. Manoly berufen, dessen Name für die Pädagogik des Kontrabasses in Amerika von allergrößter Bedeutung ist.

Sein Verdienst ist es, durch viele Konzertreisen sein Instrument zu Ehren gebracht zu haben, und ebenso hat er reformierend auch auf das Unterrichtswesen des Kontrabasses eingewirkt, in das er als erster in Amerika System brachte.

Geboren am 18. Februar 1855 in Teresianopel (Ungarn) absolvierte Manoly von 1870–1876 als einer der ersten Schüler Franz Simandls das Wiener Konservatorium und wurde in allen Fächern: Kontrabaß, Klavier (Scheuner), Komposition (Anton Bruckner), mit Preisen bedacht.

Im August 1876 schiffte sich Manoly nach Amerika ein und bereiste als Solist der Konzertgesellschaft „The Mendelssohn Quintett Club of Boston" in den ersten Jahren die ganzen Vereinigten Staaten, Kanada, New Foundland und Kuba, indem er überall die Schule seines Lehrers populär machte. – Dann beteiligte er sich mit an der Organisation des „Boston Symphony Orchestra" und wirkte mehrere Jahre lang als Mitglied des „Theodore Thomas Orchestra" und als Solobassist an der „Deutschen Oper" in New York unter Anton Seidl und Walther Damrosch. Gegenwärtig ist Manoly Mitglied der „Philharmony Society of New York" und erster Kontrabassist des „New York Symphony Orchestra", dessen erster Präsident er war, als sich dieses Orchester 1896 in eine Gesellschaft umwandelte.

Die Kompositionen dieses Künstlers für sein Instrument sind bei M. Krämer, Wien, und C. F. Schmidt, Heilbronn, verlegt.

Weitere und von Manoly als hervorragend bezeichnete Kontrabassisten in Amerika sind:
Albin Wiegner und Max Bauer in New York,
Joseph Beckel, Chicago (siehe Prag),
Keller und Max Kunze, Boston,
Paul Rahmig, Philadelphia.

New England Conservatory of Music of Boston.

An diesem Musikinstitut führte der jetzige Direktor Geo W. Chadwick im Jahre 1899 den Kontrabaßunterricht offiziell ein und verpflichtete als Lehrer den noch heute tätigen Max Kunze.

Dieser, ein bedeutender Vertreter seines Instrumentes (Solist), wurde am 11. Februar 1874 zu Roßwein bei Dresden geboren und absolvierte seine Studien in Hamburg unter Friedrich Warnecke, wo er dann Mitglied des Fritz Scheel- und Hans von Bülow-Orchester war. Mit Scheel ging Kunze 1892 zur Weltausstellung nach Chicago und bereiste darauf mit einem Opernensemble einen Teil der Vereinigten Staaten, wo er häufig als Solist auftrat. Seit 1895 ist Kunze Mitglied des „The Boston Symphony Orchestra" und als Leiter und Solist des „The Boston Philharmony Sextett" tätig.

Die Zahl der von ihm bis heute ausgebildeten Kontrabaßschüler stellt sich auf 10, und unter ihnen sind als vorzüglich zu nennen: Herm. Liehr, erster Kontrabassist am Jordan Hall Orchestra, Boston, und Alva Kelly, Opera House, Boston.

Leefson-Hille Conservatory of Music of Philadelphia.

Gegründet im Jahre 1805 wurde an dieser Anstalt der Kontrabaßunterricht zugleich mit eingeführt und als Lehrer Paul Rahmig berufen. Rahmig, ein ausgezeichneter Orchesterspieler und Solist, wurde am 29. Oktober 1872 in Lengenfeld i. S. geboren

und studierte in Hamburg unter Friedrich Warnecke. Von 1891—1893 war er erster Kontrabassist am Scheel- und Hans von Bülow-Orchester in Hamburg. Ging mit Fritz Scheel nach Chicago und von dort nach San Francisco und kehrte dann nach Deutschland zurück, um seiner Militärpflicht zu genügen. Spätere Engagements führten ihn nach Budapest, Wien, St. Petersburg, Moskau, Warschau, Riga und Paris. Von Helsingfors aus, wo Rahmig als erster Kontrabassist in der Philharmonie und als Lehrer am Konservatorium zwei Jahre wirkte, ging er 1901 unter günstigen Bedingungen in gleicher Eigenschaft an das neugegründete „Philadelphia Orchestra" (Direktion Fritz Scheel), in dem er noch heute tätig ist.

Seine besten Schüler sind: Schemetulsky (Petersburg) und Max Flechsig (Hofmusiker in Mannheim), der nach dem Fortgange Rahmigs seine Studien bei Oswald Schwabe, dem Schwiegervater Rahmigs, fortsetzte und beendete.

An Kompositionen für den Kontrabaß existieren von Rahmig (Manuskript): Fantasie mit Klavier oder Orchester, sowie ein Vortragsstück für Gesang und Kontrabaß mit Klavierbegleitung.

College of Music of Chicago.

Direktion: Dr. F. Ziegfeld.

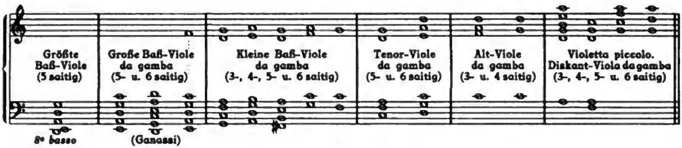
Conservatory of Music of Cincinnati (Ohio).

Direktion: Frank van der Stucken.

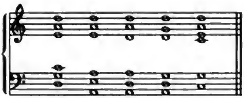
Ob an diesen beiden Musikinstituten der Kontrabaßunterricht eingeführt ist, entzieht sich der Kenntnis des Verfassers, da die diesbezüglichen Anfragen unbeantwortet blieben.

Die Stimmungen der Streichinstrumente aus dem 15., 16. und 17. Jahrhundert nach Gerle, Judenkünig, Virdung, Agricola und Prätorius.

Viole de Gamba. Violen. (Ausgang des XVI. und XVII. Jahrhundert.)



Viola bastarda.



Viola de Braccio.



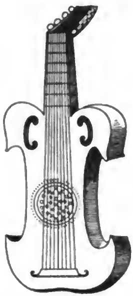
Violinen (Geigen).



Fig. 4



Fig. 1



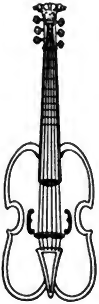
1a



Fig. 6



Fig. 2



Kontrabaß Ganassi

Fig. 5



Kontrabaß da gamba

Fig. 3

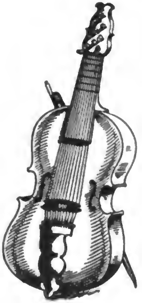


Fig. 7



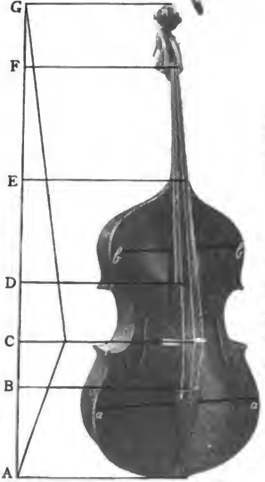
Dragonetti: Bogen

Gaspare da Salò-Stoele



Gaspare da Salò-Stoele





Gaspare da Salò-Dragonetti

Der berühmte Kontrabaß, fabriziert von Gaspare da Salò, Eigentum von Domenico Dragonetti und zur Zeit aufbewahrt in der St. Markus-Kirche zu Venedig.

Gesamthöhe A—G 1,855 m, nach dem Senklot.

Teilhöhe: A—B 0,370 m unter der Querlinie
„ B—C 0,195 m „ „ „
„ C—D 0,215 m „ „ „
„ D—E 0,410 m „ „ „
„ E—F 0,442 m „ „ „
„ F—G 0,290 m „ „ „

Größte Breite der Decke unter der Horizontale *a*—*a* 0,69 m.

Größte Breite der Decke unter der Horizontale *b*—*b* 0,55 m.

Steg — Höhe am Punkt wo die zweite Saite berührt 0,142 m.

Schalllöcher in ihrer größten Länge 0,225 m.

Größte Breite der Zargen 0,245 m.

Geringste Breite der Zargen, wo der Hals aufliegt 0,165 m.



Gaspare da Salò-Dragonetti

Kontrabaß von Gasparo da Salò, gebaut im Jahre 1602.
Jetziger Besitzer: R. O. Stoole in Dundee (Schottland).

Gesamthöhe ohne Stachel .	1,89 ½ Meter
Rumpfhöhe	1,22 „
Obere Breite des Rumpfes	0,63 „
Untere Breite des Rumpfes	0,68 ½ „
Höhe der Zargen	0,25 ½ „

Kontrabaß von Gasparo da Salò, gebaut Ende des XVI. Jahrhunderts.
Instrument Domenico Dragonetti's.
Jetzige Besitzerin: Die Kirche von St. Marco in Venedig.

Gesamthöhe ohne Stachel .	1,85 ½ Meter
Rumpfhöhe	1,19 „
Obere Breite des Rumpfes	0,55 „
Untere Breite des Rumpfes	0,69 „

Kontrabaß von Testori. Instrument G. Bottesini's.

Mutmaßlich:

Gesamthöhe ohne Stachel .	ca. 1,80 Meter
Rumpfhöhe	ca. 1,10 „
Obere Breite des Rumpfes	ca. 0,48 „
Untere Breite des Rumpfes	ca. 0,60 „

Kontrabaß von H. Rautmann, Magdeburg, gebaut um 1886.
Besitzer: Lebrecht Goedecke, Berlin.

Gesamthöhe ohne Stachel . .	1,95 Meter
Rumpfhöhe	1,14 „
Obere Breite des Rumpfes .	0,50 „
Untere Breite des Rumpfes .	0,68 ½ „

Kontrabaß von Anton Demal, Wien. Besitzer: Eduard Madenski, Wien.

Gesamthöhe ohne Stachel . .	1,97 Meter
Rumpfhöhe	1,16 „
Obere Rumpfbreite	0,56 „
Untere Rumpfbreite	0,71 „

Kontrabaß im Besitz von Gustav Láska, Schwerin.

Gesamthöhe ohne Stachel . .	1,83 Meter
Rumpfhöhe	1,07 „
Obere Rumpfbreite	0,40 „
Untere Rumpfbreite	0,64 „

Personenregister

Abert, Johann Joseph 55, 81
Abt, Franz 51
Adami, V. 100
Addison, John 107
Agnese, Karl 85
Agricola, Martin 3, 5ff., 112
Ahrens, Friedrich 89
Albert, Hermann 88
Albert, Prinz 32
Albonese, B. 100
Albrino, E. 97
Aldovrandini, Giuseppe 14
Alexander II., Zar 39
Alscher, Josef 81
Amati 32
Amati, Giuseppe 98
Amici, Vincenzo 94f.
Amoretti 96
Andersen, Anton Jörgen 108
André, Johann (Verlag) 23
Andreoli, Giuseppe 16, 18, 93
Anfossi, Pascale 17, 105
Anglois, Giorgio 97
Anglois, Luigi 18, 96f.
Anke 53
Appleby, Samuel 32
Apuzzi, Domenico 15
Aquila, F. 100
Aranjo, Manuel 103
Arditi, Luigi 37
Arpesani, Giovanni 94
Asioli, Bonifazio 18, 93
Aubrecht, Matthias 82
Ayuso 102
Azempamber, Auturo 96
Azzi, Mario 95

Bach, Johann 81
Bach, Sebastian 4
Bachmann, Carl Ludwig 12
Bailly, M. de 20
Ballanda, Johann 81
Banti, Brigida 27
Barberi, Carmelo de 100
Barberi, Francesco de 99f.
Bartels, Carl 84
Bartels, G. 84
Barth, Hans 89
Barth, Richard 92
Bartleman, James 32
Bartolozzi, Gaetano 26
Bassi, Columbo 101
Basili, Francesco 36
Battioni, Tullio 96
Bauer, Max 110
Baumann, Gustav 84
Baumgartner, Karl 85
Baußnern, Waldemar von 89
Beale, T. Frederick 33
Bech, Wenzel 55, 82
Beckel, Joseph 82, 110
Beethoven, Ludwig van 16f., 35, 57, 62
Beghelli 95
Bennesch, Georg 85
Bennet, Joseph 26, 35, 40
Bénoit, Peter 54
Benvenuti, Enrico 94
Berenzi, Angelo 13, 26
Berger, Otto 84
Bergner 46
Berini, Michele 27
Berlioz, Hector 35, 51, 97
Bernadel, Auguste 21
Bernuth, Julius von 92
Bernuth, Paul von 92
Bertolotti, Gasparo (da Salò) 10
Bertoni, Ferdinando Gasparo 27, 29
Bertoria 27
Bianchi, Francesco 27
Billè, Isaia 53, 98
Bilse, Benjamin 43, 51
Blagrove, Henry Gamble 32

Blazer, Samuel 105
Blumentritt, Ferdinand 81
Bochuslav, Johann 82
Bocker 89
Boehse, Louis 109
Bohata, Friedrich 82
Böhm, Theobald 57
Böhm, P. 82
Boito, Arrigo 39
Bolander, Oscar 108
Bonica, Padre 99
Bossi, Lauro 99f.
Bosworth (Verlag) 23, 83
Bottesini, Giovanni 13, 18, 20, 26, 35, 36ff., 45f., 51, 53f., 64, 66, 68, 74, 94ff., 102, 106f., 114
Bottesini, Maria 36
Bottesini, Pietro 36
Bottev, Ch. 82
Bratfisch, Gustav 89
Braun, Franz 85
Breitkopf & Härtel (Verlag) 23, 43
Brejcka, Franz 82
Bridge, H. 107
Broms 32
Brönner, Heinrich 88f.
Bruckner, Anton 110
Buldrini, Umberto 95
Bülow, Hans von 51, 90, 110f.
Busi 96
Buti 96

Cadei, Cesare 94
Caffi, Francesco 26, 28, 30f., 34
Caimmi, Italo 19, 53f., 94, 98
Campostrini, Gustavo 18, 20, 96
Canonieri 54
Cantù, Agostino 94
Capollo 99
Capuzzi, Antonio 27
Carini, Ercole 94
Carniti, Antonio 41
Carrodus, E. A. 106
Carry 51
Cartado, Felix 102
Carvajal, Vincente 21, 102
Casertano, Antonio 109
Castell, W. 107
Castro, Juan de 21, 102
Cattaneo, Augusto 94
Cavalli, Francesco 9
Cavazza, Ercole 95, 99
Cazolani 107
Cazzoni 95, 99
Čejka, Anton 82
Černý, Franz 23, 80, 82f.
Černý, Josef 82
Cesa-Bianchi, Ettore 94
Cesari, Gaetano 94
Ceschina, Angelo 94
Chadwick, Geo W. 110
Chalupecki, Emanuel 81
Charpentier, W. 108
Charvát, Karl 82
Chenié, Pierre 19, 107
Cherubini, Luigi 17, 19f., 107
Chiampon 99
Chierici 95
Christoph, Johann 81
Ciandelli, Gaetano 99
Cimador, Giambattista 27, 29
Clum, Karl 81
Cogliati, Carlo 36
Collins, Viotti 32
Constantini 99
Conti, Antonio 19, 96f.
Controne, C. 97
Corbach, Karl 90f.
Corder, Frederick 106
Cossmann, Bernhard 51
Cossoul, Guilhermo 103
Costa, Sir Michael 37
Cruft, Eugene 107
Cucchi, Romulo 98
Cuneo, Angelo 97
Cunha é Silva, João Machado 103
Cunha é Silva, José Narciso da 103
Cunha é Silva, Victor da 103
Cusins, William George 106

Dall'Aglio, Artimeo 19, 96, 98
Dall'Occa, Antonio 16
Damrosch, Frank 109
Damrosch, Walter 110
Daniellis, Bassano 41
Dauthage, Max 85
Declamour 108
Demal, Anton 114
Demmenie, F. J. 105
Dereul, Lucien 21, 103, 108
Deursen, H. van 105
Deutsch, Karl 85
Deutschmann, P. 84

Devigne van Santen, F. 104
Dihl (Firma) 51
Dlask, Wenzel 81
Dölling, Arno 86
Dom Pedro II., Kaiser 39
Dotesio (Verlag) 21, 102
Doyle 32
Draeger, Carl 84
Dragonetti, Domenico 13, 16f., 19f., 26ff., 45f., 68, 105, 113ff.
Dragonetti, Pietro 27
Drechsler, Franz 22, 81
Dubois, Adolphe 104
Duda, Eduard 82
Duque 102
Dusikowsky, Martin 81
Dvořak, Antonín 109

Ebert, Roman 89
Eckert, Karl 51
Eeckhaute, Ed. 104
Eicke, Karl 83
Eim, Josef 82
Ella, John 32
Erdmannsdörfer, Max 51
Ergo, Jules 104

Fabian, Johann 81
Faccio, Franco 98
Fantuzzi, R. (Verlag) 54
Fassin 104
Fehrling, Eduard 91
Feltrin 99
Ferrari, Amilcare 94
Fiando, Gaetano 94
Fichtel, Ferdinand Friedrich 15
Findeisen, Albin Theodor 86
Fischer 52
Fischer (Verlag) 44
Fischer, Albin 86
Fischer, Blasius 85
Fischer, Ernst 82
Flechsig, Max 86, 111
Foerster, Richard 86
Franchi, Carmelo 53, 99
Franke 23
Franke, Carl 23
Freitag, Andreas 15
Fröhlich, Josef 18, 88
Furuori, S. 100

Gabbi, Centurio 96, 101
Galli, Cesare 94
Gamberini, Francesco 95
Ganassi, Silvestro 10, 113
Garani 98
Gardi, Francesco 27
Gazul, Freitas 103
Geißel, Johann 82, 91
Geithe, Georg 86, 92
Geldern, J. van 104
Gelinek, Guillaume 19f.
Genrich, A. 55
Gericke, Gustav 55
Gerle, Hans 7f., 112
Ghilardoni, Alfeo 94
Ghirelli, Luigi 95, 97f.
Ghys 108
Gianicelli, Karl 85, 93
Gianni 99
Gianni, Emilo 94
Gianotti, Pietro 16
Gießel (Verlag) 44
Gilin 104
Giorgetti, Ferdinando 96
Girotto 99
Gispert 102
Giuso (Guiso), L. 97f.
Glässel & Herbig (Firma) 45
Glässer, Alfred 87
Gluck, Christoph Willibald 14f., 62
Goedecke, Lebrecht 45ff., 55, 114
Goethe, Johann Wolfgang von 72f., 78
Goetze, Karl 89
Goffree 32
Goltermann, Georg 108
Gonzales 102
Gorin 99
Görnitz, Karl 86
Gouffé, Achille 20f., 54
Gracia 102
Graue, Robert 89
Grave, B. A. 104
Grell, Karl 83
Grieg, Edvard 108
Griesbach, Henry 32
Grodool 51
Groß, Franz 85
Groß, Hironymus 81
Grund, Fr. 82
Grüschow, Vollrath 91
Guarnieri 16, 45
Guarnieri, Luigi 99

Guglielmi, Carlo 96
Günther, Dr. Otto 86
Guzman 102

Habeneck, François Antoine 20
Hahn & Lang (Verlag) 44
Hallé, Charles 107
Hancock, Thomas William 32
Hanika, Franz 86
Hansen, Victor 108
Hansen, Wilhelm (Verlag) 23, 108
Hanslik, Jos. 81
Harper, Thomas 32
Hart, Georg 28
Hartmann (Verlag) 44
Hase, Albin 86
Hause 53
Hause, Wenzel 18, 20ff., 76, 80, 83, 85
Hauser, Ernst 82
Hausmann 32
Hausmann, Robert 84
Haustein, Josef 23
Haydn, Joseph 4, 57, 62
Heath, John Benjamin 31
Hegner, Louis 108
Hegner, Ludwig 22f., 108
Heidrich, Bruno 87
Heine, R. 84
Heinrich, Dominik 88
Heitmann, Heinrich 86
Hellmesberger, Josef 85
Henschel 106
Henschel, Ernst 87
Henze, L. 84
Herzog von Leinster 31f.
Hilf 86
Hill 32
Hieronymus de Moravia 7
Hiserich, Francesco 18, 95f., 101
Hobday, Claude 106
Hodek, Fr. 82
Hoffmann, John 107
Hoffmanns Wwe. (Verlag) 23, 83
Hofmeister, Friedrich (Verlag) 92
Hollaender, Gustav 85
Holý, Fr. 81
Hrabě, Josef 22f., 43, 55, 80f., 83, 85, 88
Hrabě, Karl 82
Hrdina, Alois 82
Hřebřina, A. 82
Hoppe, Wilhelm 84
Horak, Wenzel 81
Horbelt, Johann 90
Horbelt, Josef 90
Horn, Karl 85
Hotman, Nicolas 17
Hovorka, L. 82
Howell, James 105
Hraba, Johann 81
Hrabal, Rudolf 85
Hubatius, Fr. 81
Hubay, Eugen 93
Hübel, Karl 81
Huber, Ernst 85
Huber, Rudolf 85
Hubert, E. 84
Hubička, Franz 82
Hummel, Joseph Friedrich 93
Hunger, Gotthelf 87
Hurt, Francesco 94
Husá, Josef 81
Hustoles, Johann 81

Isaye, P. 103

Jakob, G. 84
Jandl, Karl 82
Jankowsky, Anton 81
Janouš, Josef 81
Janouš, Vojtěch 81
Jelinek, Ignaz 81
Jiřicka, Josef 81
Jiskra, Wenzel 82
Jordani, João 103
Jordé, José 102
Jörgensen, Axel 108
Judenkünig, Hans 6ff., 112

Kabisch, Emil 86
Kager, H. 82
Kahnts Nachfolger (Verlag) 43f.
Kalus, Wenzel 81
Kämling, Wilhelm 85
Kämpfer, Joseph 16
Kapoun, Alois 82
Karlweit, R. 84
Karnet, Johann 85
Kästly, Martin 86
Katski, Apolinary 109
Keller 110
Kelly, Alva 110
Keudall, F. 106

Keyl, Bruno 20, 23, 87
Keyl, Hans 87
Keyl, Hugo 87
Kirlkhof, August 109
Kistner, Fr. (Verlag) 86
Kittl, Johann Friedrich 43
Klein, R. 84
Kleinert, Gustav 87
Kleinecke, Rudolf 85
Kliebert, Karl 88
Kling, Henry 23
Kloß, Hugo 86
Kneyffer, Thomas 105
Kocan, Karl 82
Kocousek, Rudolf 82
Kogler, Hermann 86
Köhler, Anton 82
Köhring, Fritz 90
Kominek, J. 81
Komrs, Johann 81
Koob, Alois 88
Kopecki, Karl 82
Kotek, M. 82
Kötschau, Hugo 89
Krämer, Markus (Verlag) 110
Kratochvil, Franz 81
Krause, J. 83
Krehahn, Paul 89
Krejči, Josef 43
Krey, August 89
Krivanek 81
Krüger, Georg 89f.
Krüger, Gustav 83
Kruyvivyt, J. 105
Kubelík, Jan 55
Kuchynka, Adalbert 55, 82
Kuchynka, Franz 82
Kudela, Gustav 82
Kühnelt 85
Kukla, Karl 82
Kunad, Hermann 86
Kunze, Gustav 87
Kunze, Max 72, 110
Kupitz, Ernst 84
Kurka, Wenzel 82
Kussewitzky, Sergej 44f., 48
Kyselka, J. 82

Labro, Charles 13, 15, 19ff., 54, 103, 108
Labsky, L. 81
Lacuera, Daniel 103
Lami 20, 107
Landré, Willem 48
Lange, Daniel de 105
Langhammer, Anton 85
Lardallo 99
Larose 103
Láska, Gustav 23, 43f., 80, 82, 114
Latas 27
Laube, Julius 46ff., 107
Lauda, Ludwig 82
Lawrie 13
Leoncavallo, Ruggiero 97
Leoni, Carlo 95f.
Leopold I., Kaiser 15
Leschkowitz, G. 84
Levi, Hermann 51
Liehr, Hermann 110
Lindley, Robert 32
Locatelli, Tomaso 26, 30
López, José Venancio 101
Lotter, Adolf 82, 107
Lotti 96
Loy, A. von 79
Lübeck, Johann Heinrich 104
Lucas, Charles 32
Lucas, Josef 81
Lucca (Verlag) 94f.
Lucke, R. 84
Luckhardt (Verlag) 44
Ludovik, Franz 82
Ludwig, Oskar 84
Lustig, Rudolf 85

Mackenzie, Sir Alexander C. 105
Madenski, Eduard 15, 17, 46, 48ff., 85, 114
Mädler, Robert 86
Maggetto, G. 97
Maggini 45, 106
Mahler, Gustav 49
Mainés, Ramón 102
Malherbe 104
Malý, Karl 82
Maney, Eugène 107
Manoly, Ludwig Emanuel 85, 109f.
Manservisi 95
Marais, Marin 14
Marangoni, Giuseppe 19, 53, 95ff.
Marchetti, Ugo 95
Mareš, Anton 81
Martin 108
Martin, S. A. jun. 107

Martini, Bernhard 89
Marucelli, Enrico 96
Mascagni, Pietro 97
Maschini, Giuseppe 101
Massam, John 33
Massard, Victor 21, 103
Matejka, Anton 82
Mathauch, Franz 82
Mathieu, Léon 104
Mathy, Johann 81
Maturini, Maturio 96
Maugars, Eynac Aude 17
Maxinczak, Josef 48
Mayrhofer, R. M. 49
Meer, J. C. J. van der 104
Meer, J. K. van der 105
Meliš, Alois 81
Mendelssohn Bartholdy, Felix 108
Mendoli, Enrico 100
Mengoli, Annibale 18, 53f., 95, 97ff.
Mengoli, Umberto 99
Mercadante, Saverio 99
Merseburger, Carl (Verlag) 23, 86
Mersenne, Marin 7, 17
Meyer, Alexander 109
Mayerhofer 51
Michaelis, Theodor 23
Michalovich, Edmund von 93
Milanolli, Maria 32
Milanolli, Teresa 32
Mišek, Adolf 85
Misiroli 95
Möchel, Curt 53
Moeller, John 84
Mogli, Enrico 99
Moisl, Adolf 81
Montanari, Carlo 18, 66, 96, 98, 101
Morel, N. 107
Moser, Franz 85
Mount, G. 107
Mozart, Wolfgang Amadeus 62, 108
Müller 86
Müller, August 55
Müllerhartung, Carl 89
Muñoz, Manuel 101f.
Munsberg, Paul 86
Mysliveček, Emanuel 82

Nani, Pietro 94
Nanny, Edouard 55, 108
Napoleon III. 38
Nasolini, Sebastiano 27
Nautin 38
Neglia, Francesco Paolo 92
Negri, Gaetano 99
Negri, Luigi 18, 94f.
Nejedly, B. 82
Němec, Anton 82
Němec, Fr. 82
Neubert, Otto 87
Neudahm, Paul 83
Nicolai, Dr. 18
Niemer 85
Nitka, Martin 81
Novácek 82
Novák, M. 82
Novello, Vincent 31f.
Nutini, Gino 97
Nutzer, Josef 81

Obiols, Mariano 102
Ochs, Traugott 90
Oertel, Louis (Verlag) 23, 50, 77, 86, 104
Oliva, A. 100
Olive, Francisco 102
Oliveras, Eduardo 102
Onshorn 105
Ordenstein, Heinrich 91
Ostrowski, Adam 109
Otáhal, Raimund 82

Pagan 99
Paganini, Niccolò 32, 34, 38, 41
Paglia, B. 95
Palermo, Luigi 106
Pallavicini, Giovanni 94
Papageorgopula 99
Pardo 102
Parisini 96
Parrat, Walter 106
Pasowsky, Karl 82
Patrný, Oskar 82
Patti, Adelina 38
Paudler, Wenzel 82
Paul, Karl 82
Pedrell, Felipe 21
Pedrotti, Carlo 97
Peters, L. 104
Pekárek, Mathias 82, 88
Pellegrini, Domenico 32
Pepoli, Graf Carlo 31f.
Perduß, Emil 86
Peri 96
Perino, M. 97

Perry 32
Pešek, Peter 82
Petrik, Josef 93
Pfeffel, Albert 83
Pfiffer, S. 109
Pfitzner, Hans 92
Piantanida, Gaetano 36
Pierry 104
Pietschmann, Josef 82
Pigott, George 32
Pillet 32
Pinetti, Arnaldo 94, 97
Pinetti, Eustacchio 95ff.
Pinkel, Hugo 90
Pirner, Josef 82
Pistor, Emanuel 82
Piva, Giovanni 101
Pochmann, A. 82
Pohl, Arno 87
Poike, Max 86
Popp, Wilhelm 85
Potter, Cipriani 33
Prätorius, Michael 3, 5, 7f., 10ff., 112
Pratten, F. 107
Procháska, Johann 81
Pröschold, Adolf 90
Prosniz, Adolf 49
Provinciali, E. 97f.
Prüß, Otto 83
Pucci 99
Puig, José 101

Querengässer, Karl 89

Racchetti 37
Raff, Joseph Joachim 108
Rahmig, Paul 72, 110
Raimondi, Pietro 99
Rajfir, Gotth. 81
Rall, Bruno 86
Rambousek, Josef 44, 82
Rappé, L. 104
Rastalli 96
Rautmann, Hermann (Firma) 48, 114
Ray, Pietro 36
Rehl, F. 105
Reinshagen, Hermann 109
Reiß, W. 82
Reißiger, Gottlieb 87
Reiter, Josef 55, 93
Reynold, J. 106
Ribera, José 102
Richardson, F. 107
Richter, Carl 23
Richter, Hans 49, 106f.
Ricordi (Verlag) 18, 98, 100
Righi 96
Roco, F. 97
Rode, J. 83
Rohnstein 46
Roosey 32
Rossi, E. 100
Rossi, Luigi 18, 36, 94, 97
Rossini, Gioacchino 51
Rostin, R. 84
Rousselot, Scipion 32
Rowland, A. C. 107
Rozmara 82
Rubahn, O. 84
Rubinstein, Anton 51
Růžicka, D. 82
Růžicka, Wenzel 81

Šachar, Franz 81
Sala, G. 95
Saladrigas, José 102
Salò, Gasparo da 10, 12f., 28ff., 113f.
Salomon 32
Salvini 96
Santos 102
Santos, Amilcar dos 103
Sarasate 54, 106
Šárka, Emanuel 82
Sauer 88
Sauer, Fr. 84
Savi, Demetrio 101
Savy, Luigi 101
Schaft, Navieux 20, 107
Schdanoff, Wassily 55
Scheel, Fritz 110f.
Schemetulsky 111
Schenner, Wilhelm 110
Schied, Ernst 86
Schied, O. 86
Schlufter, Friedrich 38, 50f.
Schmidt, C. F. (Verlag) 23, 44, 55, 85, 92, 110
Schmidt, Josef 55, 82, 93
Schmitz, Robert 85
Schnautz, Anton 15
Schnautz, Peter 15
Schnéevoigt, Georg 48
Schotts Söhne (Verlag) 92
Schröder, Carl 90

Schröter, Oskar 86
Schubert, Betty 49
Schulz, Caim 109
Schwabe, Oswald 52, 86, 111
Scontrino, Antonio 100f.
Sedelmayer 18
Seeling, J. G. (Verlag) 23, 87
Seidl, Anton 110
Seidl, Stanislaus 82
Seifritz 51
Sekyra, Wenzel 81
Sella, Paolo 97
Seltrecht, Wilhelm 91
Semprini 95
Severn, C. 107
Siebert, Rudolf 85
Siegl, Frederic 107
Siegler, Johann Baptist 90
Siegmund, Raimund 81
Silva, Filippe da 103
Silva, João Antonio da 103
Silvester, W. 107
Simandl, Franz 23, 49, 76, 81, 85, 93, 105, 108ff.
Simon, Christian 43, 55
Simůnek, Augustin 82
Sitt, Hans 86
Sivori, Camillo 32, 41
Skerl, Augustin 81
Skibitzki, Michael 83f.
Sklenár, Josef 81
Sládek, Josef 80f., 83, 92
Sládek, Vendelin 55, 80, 82f., 91f.
Sláma, Anton 22, 81, 85
Smaus, Karl 82
Soares, Julio 103
Šoch, Anton 81
Sodoma, Wenzel 81
Soldammer, S. 84
Šollar, Kamil 82
Sontag, Henriette 37
Sorne 19
Spinelli, Antonio 27
Spinelli, Maria (s. Bottesini) 36
Spott, Fr. 82
Stanley, J. 107
Stansfield, E. 107
Starke, Alwin 86f.
Stástny, Johann 81
Stein, Eduard 50
Steinbach, Fritz 91
Steiner, Ernst 90
Steinhardt, Wenzel 22, 81
Stewart, C. 107
Stewart, W. H. 107
Stocker, Stephan 49
Stockhausen, Franz 91
Stolz, Hans 88
Stölzel, Heinrich 57
Stoole, Robert O. 13, 26, 107, 113f.
Storch, Emanuel 52, 55, 81, 86
Stott, A. 107
Strauß, Johann 51
Strauß, Richard 67
Striegler, Curt 87
Stucken, Frank van der 111
Studnicka, Jos. 81
Sturm, Wilhelm 20, 23, 48, 83f.
Suk, Wenzel 81
Sutsch, A. 107
Sutton, W. 107
Svendsen, Johan 108
Svoboda, Josef 82
Svoboda, Wenzel 82

Tabellini 95
Tancer 82
Tardieu, Abbé 9
Tartini, Giuseppe 29
Taschner, Georg 81
Tayner, Anton 82
Teetz 84
Telesotti 38
Teroglio, G. 97
Testore, Carlo Antonio 37, 114
Thelen, Victor 104
Thirwall 32
Thomas, Theodore 110
Thomsen 54
Thomson 103
Thorn, Paul 86
Thümel, Hugo 86
Tieffenbrucker, Kaspar 9
Tintner, Max 85
Tischer-Zeitz, Franz 91
Tischlein, Georg 88
Todini, Michele 13
Todt, Bruno 89
Togneri, Pietro 94, 96
Tolbecque, Augustin Joseph 32
Torello, Antonio 54, 102
Torello, Pedro 54, 102
Torres, Raimundo Juan José 102
Trautsch, Karl 81

Trento, Vittorio 27
Tricht, P. van 105
Trötschel, Hugo 89
Tulácek, Rudolf 82

Uhlig, Eugen 52f.
Ullmann, Bernard 38, 41
Unger, Karl 85

Vaccai, Nicola 36
Vacek, Martin 81
Vacura, V. 82
Valls, Pedro 102
Vanderheyden, E. 103
Vassura, Ugo 95, 99
Verdi, Giuseppe 37, 39, 54
Verri, A. 97
Verrimst, Victor Frédéric 83, 108
Versella 97
Viardot-Garcia, Pauline 51
Vichi, Mario 98
Vietinghoff, Eugen von 84
Vieuxtemps, Henri 41
Vilani 96
Viñes, Esteban 102
Viotta, Henri 105
Viotti, Giovanni Battista 30, 35
Virdung, Sebastian 3, 6ff., 112
Viseur, Joseph Napoleon 108
Vlasák, Vinzenz 80, 82
Vodvárka, Heinrich 82
Vojáček, Gottlieb 82
Vojtek, Richard 85
Volánek, Rudolf 109
Vorlicek, J. 81

Wach, Karl 16
Wagner, Eduardo 103
Wagner, Richard 39, 57, 62, 67, 92
Wallace, William 13, 107
Warlimont, A. 104
Warnecke, Friedrich 23, 77, 92, 110f.
Wasielewski, Wilhelm J. von 9
Watson, V. 107
Waud, J. Haydn 106
Weber, Friedrich Dionys 80
Weber, Wilhelm 89
Weidig, Max 87
Weisheit, Hermann 90
White, Adolphus C. 105f.
Whitmore, E. 107
Wiede, Otto 86
Wiedemann, Wolfgang 81
Wiegner, Albin 110
Wieniawski, Henryk 41
Wilde, Otto 86
Wilds (Verlag) 44
Wilfroth, Max 86
Wilhelm Ernst, Großherzog 89
Winsel, Louis 55
Winterbottom, Ammon 106f.
Winterbottom, Charles 105ff.
Witek, Emanuel 81
Witek, Zdenek 82
Witte 93
Wittner 81
Wolf 99
Wolf, Hans 88
Wolproott, Ch. 105
Wolschke, Albert 52, 86
Wolschke, Franz 91
Wolschke, Friedrich 52
Worstrebal, A. 81
Wraný, Josef 81, 85
Wüllner, Franz 91
Wynmalen, E. 105

Ysaÿe 54

Zeidler, Eduard 82
Zeidler, O. 81
Zeiler, J. 104
Zellhan, Bartel 88
Zeman, Johann 82
Zezdinsky, B. 82
Zickler, Ernst 109
Zickler, Josef 109
Zidlicky, Franz 82
Ziegfeld, F. 111
Zimmermann, Louis 48
Zimmermann, Jul. Hr. (Verlag) 23
Zucchi 96

ISBN 3-938601-00-0